



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Tesis para defender el título de:

Maestría en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad

**“Iconicidad y discurso: análisis de narraciones en lengua
de señas uruguaya desde una perspectiva
cinematográfica”**

Lic. Santiago Val

Director y tutor de tesis: Dr. Leonardo Peluso

Montevideo, agosto de 2017

Montevideo, 1 de agosto de 2017

Dejo constancia que he dirigido la tesis **“Iconicidad y discurso: análisis de narraciones en lengua de señas uruguaya desde una perspectiva cinematográfica”**, realizada por el maestrando Lic. Santiago Val Sánchez, y avalo su presentación para ser sometida a consideración por el tribunal que corresponda.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Peluso', with a stylized flourish extending from the end.

Dr. Leonardo Peluso Crespi

CONTENIDO

RESUMEN	iv
PRESENTACIÓN.....	1
Capítulo 1: CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS, POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS DE LA LINGÜÍSTICA DE LAS LENGUAS DE SEÑAS	6
1.1 Primeros pasos en el proceso de reconocimiento de las lenguas de señas como lenguas naturales.....	6
1.2 La inclusión de las lenguas de señas en la Lingüística como un caso de defensa ..	10
1.3 El peligro de una inclusión ideologizada	14
1.4 La inclusión de las lenguas de señas en la Lingüística desde un paradigma rupturista con su tradición hegemónica	18
Capítulo 2: LÍNEA STOKOEANA. FONOLOGÍA Y MORFOSINTAXIS DE LAS LENGUAS DE SEÑAS	23
2.1 Unidades no significativas: fonología.....	23
2.2 Unidades significativas: morfosintaxis	32
2.2.1 Procesos morfológicos asimilables a los encontrados en las lenguas orales....	32
2.2.2 Clasificadores, classifier predicates y depicting verbs.....	40
2.2.3 Los pronombres y la concordancia verbal	46
2.2.4 Orden sintáctico	54
Capítulo 3: LA ICONICIDAD COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DE LAS LENGUAS DE SEÑAS	57
3.1 Arbitrariedad y motivación del signo lingüístico en la obra de Saussure	57
3.2 La iconicidad en el marco de la lingüística de las lenguas de señas	62
3.3 Los niños sordos, el canal visual y la iconicización de la experiencia.....	65
3.4 Problemas de los fundamentos de la perspectiva semiogenética	70
3.5 La intención icónica: las estructuras de gran iconicidad.....	74
3.5.1 Transferencias de tamaño y/o de forma	75
3.5.2 Transferencias situacionales	77
3.5.3 Transferencias personales	80

3.5.4 Más allá de las <i>structures minimales</i>	82
3.5.5 Transferencias dobles.....	83
3.5.6 Estereotipos de transferencias personales	84
3.5.7 Cohesión y coherencia en el discurso	84
3.6 La Lengua de Señas Francesa más allá de la intención icónica.....	86
3.6.1 El léxico y las partículas sublexicales: el carácter molecular de los signos estándar	87
Capítulo 4: EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y EL DISCURSO EN LENGUA DE SEÑAS. CONCEPTOS BÁSICOS Y ANTECEDENTES.....	92
4.1 Principales términos cinematográficos	92
4.2 Lenguaje cinematográfico: narración, plano y montaje.....	96
4.2.1 El cine como lenguaje	96
4.2.2 Narración cinematográfica: historia, argumento y estilo. El enfoque constructivista	97
4.2.3 Plano	100
4.2.4 Montaje	102
4.3 El abordaje del nivel discursivo de las lenguas de señas desde conceptos aplicados al estudio del cine. Antecedentes	110
4.3.1 Propuestas desde el paradigma divergente.....	114
Capítulo 5: METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	116
5.1 Selección del corpus	116
5.1.1 Características de las narraciones.....	116
5.1.2 Perfil de los narradores	117
5.1.3 Disponibilidad de las narraciones	118
5.1.4 Corpus seleccionado	118
5.2 Análisis del corpus.....	118
5.2.1 Organización de los fotogramas extraídos	120
5.2.2 Organización desde el marco cinematográfico	120
5.2.3 Organización desde el marco lingüístico	121
5.2.4 Análisis de las series organizadas	122
Capítulo 6: ANÁLISIS DE NARRACIONES EN LSU.....	124
6.1 Las transferencias en la LSU	124
6.1.1 Transferencia personal: ACERO	124
6.1.2 Transferencia situacional: FLOTADOR.....	125

6.1.3 Transferencia de tamaño y/o de forma: FUMAR	127
6.2 Primer cuento: indios atacan a una diligencia.....	130
6.2.1 Estructura general	130
6.2.2 Resumen de la historia	132
6.2.3 Análisis del texto.....	132
6.2.4 Planos y montaje	152
6.2.5 Planos y estructuras de gran iconicidad	162
6.2.6 Utilización del léxico	163
6.3 Segundo cuento: accidente en moto.....	166
6.3.1 Estructura general	166
6.3.2 Resumen de la historia	166
6.3.3 Análisis del texto.....	167
6.3.4 Planos y montaje	192
6.3.4 Planos y estructuras de gran iconicidad	196
6.3.5 Utilización del léxico	198
Capítulo 7: REFLEXIONES FINALES	200
Capítulo 8: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	207
8.1 Referencias fílmicas.....	212

RESUMEN

La lingüística de las lenguas de señas surgió marcada por la imposición de demostrar que estas lenguas tenían las mismas estructuras, unidades y niveles que habían sido encontrados previamente en las lenguas orales.

Esto llevó a que durante varias décadas muchos lingüistas se sintieran obligados a negar o reprimir cualquier modelo descriptivo que tomara a la iconicidad como principio funcional, sobre el entendido de que este atributo, notorio en las lenguas de señas, no existía en las lenguas orales y no podía, por lo tanto, ser abordado desde una perspectiva integradora.

A raíz de esto, la teoría se encontró frecuentemente con modelos incompletos que no eran capaces de abordar la totalidad de las construcciones utilizadas por los hablantes de estas lenguas, lo que ocurrió especialmente en algunas narraciones o explicaciones situadas en el nivel discursivo, en el que la iconicidad pasa a ser el rasgo dominante y, como consecuencia de ello, la divergencia respecto de las lenguas orales es mayor.

Esta situación empezó a cambiar a partir de las últimas décadas, en las que surgieron varias teorías que desde una u otra perspectiva, comenzaron a abordar la iconicidad como principio explicativo y no como un problema. Más allá de los avances, aún quedan muchas aristas por explorar, especialmente en lo que tiene que ver con el nivel discursivo.

En este trabajo propongo un modelo que toma a las reglas del montaje cinematográfico y las aplica a la descripción de narraciones en lengua de señas uruguaya, apoyándome en la teoría presentada por Cuxac (2000), que considera a la iconicidad como principio funcional de las lenguas de señas.

Palabras clave: lengua de señas, iconicidad, montaje cinematográfico.

ABSTRACT

Signed languages' linguistics arose under the imposition of demonstrating that these languages had the same structures, entities and levels that had previously been found in spoken languages.

This led to several decades in which investigators felt obliged to deny or contain any descriptive model that considered iconicity as a structural principle, guided by the belief that this characteristic, evident in sign languages, didn't exist in spoken languages and therefore it couldn't be taken into account within an integrative point of view.

As a consequence, theories frequently presented incomplete models that weren't able to fully describe the utterances created by these languages' signers, specially so regarding some storytelling or explanatory pieces at the discourse level, where iconicity becomes the main attribute and, consequently, differences from spoken languages are more evident.

This situation began to change a few decades ago, with the emergence of several theories that, from different angles, began to approach iconicity not as a problem but as an explanatory principle. In spite of the achievements, there still remain many uninvestigated issues, specially those concerning the discourse level.

On this work I propose a model that takes the rules of film editing and applies them to the depiction of narrations uttered in uruguayan sign language, based on the theory presented by Cuxac (2000), that considers iconicity to be a functional principle of every sign language.

Key words: sign language, iconicity, film editing

PRESENTACIÓN

Las lenguas de señas y sus hablantes sordos han sido, a lo largo de su historia, centro de discriminación, persecución y ataques. Durante mucho tiempo, a las personas sordas se les privó, por la fuerza, de acceder a una herramienta tan fundamental para la adquisición de conocimientos, para la expresión y para la comunicación como es la lengua. La lengua de señas fue explícitamente considerada inferior a la lengua oral, excluida del espacio público durante décadas y obligada a restringirse a esferas limitadas como los círculos de amigos, las familias sordas o las asociaciones de sordos, donde las hubiese.

No fue sino hasta 1960 cuando algunos lingüistas comenzaron a revertir parcialmente esta situación, presentando trabajos que argumentaban a favor de la complejidad y de la capacidad expresiva de estas lenguas. La idea base que guió a estos investigadores fue que, si lograban probar que las lenguas de señas eran iguales a las lenguas orales, ello les permitiría reivindicarlas políticamente y devolverlas a la vida pública. Más allá de las excepciones y de los problemas que aún persisten, es justo reconocer que este objetivo fue logrado en buena medida. En Uruguay, por ejemplo, los sordos cuentan con educación bilingüe desde 1987 y la lengua de señas uruguayana es reconocida explícitamente por tres leyes.

Sin perjuicio de este logro, que ha mejorado sustancialmente las vidas de varias generaciones de sordos en nuestro país, es necesario reconocer también que la premisa central de la que partieron aquellos lingüistas no ha permitido elaborar una descripción exhaustiva de ninguna lengua de señas del mundo. Por grandes que fuesen los esfuerzos, nadie ha logrado elaborar un modelo que contemple todos los fenómenos propios de una lengua de señas, tomando al mismo tiempo, como base, la igualdad entre estas lenguas y las lenguas orales. Las lenguas de

señas tienen *cosas* que no pueden ser descritas tomando como base a las categorías desarrolladas por la Lingüística para las lenguas orales. Partir de la presunción de una igualdad entre unas y otras, conlleva inevitablemente a que todas estas cosas queden por fuera de la teoría. Estas *cosas* a las que me refiero son, principalmente, los signos icónicos, que no pueden ser abordados desde una lingüística que toma como punto de partida la arbitrariedad estricta del signo.

El presente trabajo es el resultado directo de mi experiencia como docente de TUILSU¹, donde comencé a trabajar a fines de 2011. Jamás había tenido, hasta entonces, contacto con la comunidad sorda y mis ideas acerca del tema no se alejaban de los preconceptos erróneos que suelen tener la mayoría de las personas oyentes: pensaba, por ejemplo, que los sordos eran simplemente “personas que no escuchaban” o que la lengua de señas era un código creado artificialmente para permitirles la comunicación interpersonal, que en cualquier situación podía ser suplido perfectamente por el español escrito.

Todos estos prejuicios se pierden rápidamente cuando uno comienza a trabajar a diario con docentes sordos y empieza a aprender y a usar su lengua de forma cotidiana. Para empezar, se aprende que existen muchas lenguas de señas en el mundo y que la que se habla en nuestro país es simplemente la *lengua de señas uruguaya*, diferente de la argentina, de la brasileña o de la chilena, por nombrar algunas. También se aprende que estas lenguas son independientes de las lenguas orales y que cumplen el rol de lengua natural o lengua materna para las comunidades sordas, lo que, a su vez, significa que el español nunca es más que una lengua segunda con la que se relacionan de forma similar a como lo hace un extranjero hablante de otra lengua cualquiera. Por último, se aprende que esta lengua de señas tiene un lugar central en la constitución de la identidad y de la cultura de las personas sordas que, como se puede adivinar, no son idénticas a las identidades y las culturas de los oyentes.

¹ Carrera de Tecnólogo Universitario en Interpretación/Traducción Lengua de Señas Uruguay – Español (TUILSU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.

En mi caso, el aprendizaje de la lengua de señas y el trabajo con personas sordas implicaron algo más que desde el comienzo llamó mucho mi atención: los sordos se comunican con imágenes; las imágenes forman parte de su lengua. Cualquier observador atento que mire a dos personas sordas conversando de forma espontánea puede darse cuenta de que, junto con la realización de léxico, de signos estables que resultan incomprensibles para cualquiera que no esté familiarizado con la lengua, se insertan y articulan imágenes que representan situaciones y objetos y que son relativamente fáciles de reconocer para cualquier persona. La diferencia entre la lengua de señas uruguaya y el español del Uruguay va más allá del soporte físico. No se reduce a que una materializa visualmente lo que la otra hace a través del sonido. La visualidad de la lengua de señas le permite apoyarse en la realización de cosas que parecen imágenes para hablar, con un detalle y una economía enormes, de situaciones u objetos cuya descripción en una lengua oral requeriría de oraciones o párrafos enteros. Estas imágenes, a su vez, tienen una estructura interna distinta de la organización morfosintáctica de las lenguas orales, y por esta misma razón no han podido ser abordadas satisfactoriamente durante la mayor parte de la historia de la lingüística de las lenguas de señas.

En las últimas dos décadas, esta situación comenzó a cambiar, gracias a las propuestas de varios autores que abandonaron la premisa original de demostrar la igualdad entre ambas lenguas y comenzaron a explorar la posibilidad de desarrollar modelos descriptivos propios para las lenguas de señas. Uno de estos modelos, que es el que tomo como base en este trabajo, es el desarrollado por Cuxac (2000), que tiene la particularidad de que considera a las lenguas de señas como fundamentalmente icónicas, es decir: toma a la diferencia como aspecto central para, a partir de ahí, elaborar un modelo que puede o no coincidir con los desarrollados para las lenguas orales. Además, encuentra reglas que subyacen a la construcción de estas imágenes, lo que le permite demostrar que forman parte del sistema de la lengua.

Más allá de sus fortalezas, el modelo de Cuxac (2000) no provee herramientas para describir cómo se articulan estas distintas imágenes entre sí en el nivel discursivo. Si es cierto que los sordos usan imágenes en sus narraciones o explicaciones, también es cierto que la concatenación de estas imágenes entre sí de cara a la construcción de un relato coherente debe seguir algún tipo de regla, algún tipo de sintaxis propia de estos signos icónicos.

En este trabajo presento la hipótesis de que esa sintaxis de signos icónicos puede estudiarse desde el marco teórico desarrollado para el llamado *lenguaje cinematográfico*, tratando a las narraciones en lengua de señas como si fuesen concatenaciones de planos fílmicos articulados mediante un montaje. De ser esto cierto, permitiría establecer las reglas que gobiernan a esta sintaxis, complementando el modelo de Cuxac (2000) y ampliando nuestro conocimiento sobre la gramática de la lengua de señas uruguaya y, probablemente, de otras lenguas de señas del mundo.

Hasta donde sé, los únicos antecedentes específicos son los trabajos de Bauman (2003) y Pimenta de Castro (2012), que son citados más adelante en el texto, que postulan paralelismos entre las imágenes realizadas por los sordos mientras hablan su lengua y ciertos tipos de planos cinematográficos. Ninguno de ellos, y nadie más hasta donde tengo conocimiento, ha postulado un paralelismo entre la sintaxis de estas imágenes y el montaje cinematográfico, como es el objetivo principal de este trabajo.

Lo que presento es una investigación que apunta a tender un puente entre modelos teóricos provenientes de la Lingüística y de la teoría cinematográfica, tratando de utilizar las categorías y reglas de composición del cine al análisis de narraciones en lengua de señas uruguaya. Esto supone, como mencioné, partir de la base de una lingüística rupturista, que no se obligue a demostrar que las lenguas de señas son iguales a las lenguas orales y que acepte que la iconicidad puede ser un aspecto central en una lengua determinada.

De cada a este objetivo, creí conveniente que el texto comenzara con una breve exposición sobre esta lingüística tradicional que buscaba asimilar unas lenguas a otras, para mostrar los problemas que surgen dentro de esta perspectiva y comprender la ruptura que significa partir de la iconicidad como principio fundamental, como hace el modelo de Cuxac (2000) que se presenta inmediatamente después. Una vez presentados ambos modelos, dejo a la Lingüística de lado para definir las unidades de análisis que considera el lenguaje cinematográfico y desarrollar algunas ideas centrales de lo que se entiende por montaje. Finalmente, aplico las categorías de ambas disciplinas al análisis concreto de dos narraciones registradas en lengua de señas uruguaya para determinar si lo que postulo como hipótesis inicial se cumple o no.

La metodología adoptada para los análisis fue la siguiente: se buscó dos o tres videos que ya hubiesen sido grabados espontáneamente por narradores sordos, hablantes nativos de lengua de señas uruguaya. Cada video fue ingresado a un software de edición y se desglosó en sus unidades mínimas constitutivas (que en el marco de este trabajo son equivalentes a planos cinematográficos). Finalmente, esas unidades fueron reagrupadas y clasificadas para reconocer y describir las reglas que prescriben su organización sintáctica, si es que estas existen.

Capítulo 1: CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS, POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS DE LA LINGÜÍSTICA DE LAS LENGUAS DE SEÑAS

1.1 Primeros pasos en el proceso de reconocimiento de las lenguas de señas como lenguas naturales

La inclusión de las lenguas de señas dentro de la disciplina de la Lingüística y su consiguiente reconocimiento como lenguas humanas tienen su origen en la publicación del primer trabajo de Stokoe (1960) para la lengua de señas estadounidense (en adelante, ASL, por sus siglas en inglés), y surge muy vinculada a la discusión acerca del uso de estas lenguas dentro de las escuelas para sordos.

Hasta entonces, la línea predominante en la educación de los sordos a nivel mundial había sido la establecida por las resoluciones del *Segundo congreso internacional de maestros de sordomudos*, que había tenido lugar en Milán, en 1880, y cuyo objetivo declarado era el de discutir y establecer políticas comunes a todas las escuelas de sordos de Occidente, en relación al uso –o no- de lenguas de señas dentro del sistema educativo. Sin embargo, como comenta Gallaudet (1892[1881]), el congreso estuvo, desde su planificación, fuertemente inclinado hacia la prohibición de las lenguas de señas en beneficio de las lenguas orales, hecho que se constata en la aprobación de ocho resoluciones orientadas a ese fin, que fueron rápidamente implementadas en la gran mayoría de las escuelas de sordos de Occidente (Oviedo 2006).

El método aprobado e impuesto en Occidente como resultado de las resoluciones del Congreso de Milán puede catalogarse como oralista (Peluso y Vallarino 2014), ya que en sus dos primeras resoluciones (Gallaudet 1892[1881]: 6) declaraba “the

incontestable superiority of speech over signs” y recomendaba la supresión definitiva del uso de señas en el aula, por entender que su superposición con la lengua oral podría tener “the disadvantage of injuring speech and lip-reading and precision of ideas”, basado en que las lenguas orales eran superiores a la hora de estructurar y expresar el pensamiento.

En la raíz de esta discriminación se encontraban prejuicios de todo tipo, que llegaban a involucrar incluso aspectos de tipo moral o de represión sexual, como si una lengua que involucrase la exhibición del cuerpo fuese más impura que una con un aparato fonador oculto, además de cierta herencia racionalista convencida de la división ontológica entre el cuerpo (lugar de lo carnal, lo animal y lo bajo) y el alma (el lugar del pensamiento, de lo puro, de lo propiamente humano); pero, más allá de los argumentos presentados, lo que operó en la base de las resoluciones del congreso fue un pensamiento de tipo colonialista (Lane 1993 y Ladd 2003, citados en Oviedo 2006), utilizado por las culturas hegemónicas para legitimar sus prácticas de dominación, sometimiento e integración de los grupos minoritarios. En este caso, el grupo minoritario fueron los únicos hablantes en el mundo de lenguas visuales realizadas espacialmente: los sordos.

La mayoría de las personas sordas son nacidas dentro de familias oyentes donde no se habla lengua de señas, por lo que estas lenguas solo son aprendidas como lenguas maternas por un número escaso de hablantes, que, según relevaron hace ya muchos años Behares, Monteghirfo y Rillo (1986: 9), corresponde al 8% del total. Teniendo en cuenta, además, lo pequeñas y dispersas que suelen ser las comunidades sordas, resulta fácil comprender el impacto que la expulsión de las lenguas de señas del sistema educativo puede tener para su supervivencia, ya que este representa el medio principal de difusión y aprendizaje para la mayoría de las personas sordas.

El trabajo de Stokoe (1960) es importante por ser el primer estudio moderno que contribuyó a revertir la situación. El modelo propuesto por Stokoe (1960: 40-41)

describía a las señas en base a la combinación simultánea de tres rasgos específicos: posición de la mano (*tabula*), forma en la que se disponían los dedos en relación a la palma de la mano (*designator*) y movimiento de la mano (*signation*). Además, Stokoe (1960: 33-69) defendía la existencia de fonología (a la que llamó *cherology*, para eludir la alusión al sonido de la raíz *phon-*), morfofonología (a la que, siguiendo la misma línea, llamó *morphocheremics*) y morfología en las señas observadas por él en la ASL. Todo esto implicaba el reconocimiento de niveles y unidades similares a aquellos encontrados en las lenguas orales, y por ello servía como base para la clasificación de la ASL como lengua natural, de acuerdo a una definición de *language* hecha por Trager, que Stokoe (1960: 30) cita y amplía para abarcar a los sistemas visuales, escribiéndola de la siguiente manera (los corchetes se encuentran en el original):

...cultural system which employs certain of [the visible actions of the face and hands,] combines them into recurrent sequences, and arranges these sequences into systematic distribution in relation to each other and in reference to other cultural systems.

Aunque no lo diga explícitamente, el fragmento citado refiere a lo que se entiende por *duality of patterning* o *doble articulación* (Martinet 1984: 22-23) por lo que a grandes rasgos el hallazgo de Stokoe (1960) puede resumirse en el hecho de haber descubierto que las lenguas de señas, al igual que las orales, presentan este principio funcional (Wilcox y Wilcox 2009, Liddell y Johnson 1985).

Al reconocer a las lenguas de señas como lenguas naturales humanas, basadas en los mismos mecanismos y analizables en base a los mismos niveles que las lenguas orales, Stokoe (1960) estaba yendo directamente en contra de los postulados del Congreso de Milán y de toda la tradición oralista; es decir: sostenía que las lenguas de señas sí eran lenguas plenas, capaces de estructurar y de transmitir el pensamiento con tanta exactitud y eficiencia como cualquier otra lengua, por lo que no podía decirse que su aprendizaje y su uso en el sistema educativo fuesen perjudiciales para las personas sordas y ya no existían

argumentos para privilegiar el uso de lenguas orales por sobre el de las lenguas de señas ni para justificar la eliminación de estas últimas de las escuelas.

Más allá del análisis lingüístico, el trabajo de Stokoe (1960) está motivado principalmente por este objetivo político: “The primary purpose of this paper is to bring within the purview of linguistics a virtually unknown language, the sign language of the American deaf” (Stokoe 1960: 7). El fin último del autor no es hacer un análisis lingüístico de la ASL, sino mostrar que éste puede hacerse y usar eso como argumento para reivindicarla como un sistema de comunicación “truly linguistic and susceptible of micro-linguistic² analysis of the most rigorous kind” (Stokoe 1960: 67).

Esta obra sirvió para sentar las bases de toda una línea de investigaciones que se desarrollarían durante las décadas siguientes, por parte de lingüistas que podríamos llamar *post-stokoeanos* y que a grandes rasgos se ocuparon o se ocupan de identificar, en las lenguas de señas, las mismas unidades, niveles de análisis o fenómenos encontrados previamente por la Lingüística en las lenguas orales.

En lo que tiene que ver con descriptores del nivel fonológico, la propuesta de Stokoe (1960) fue ampliada y completada durante las décadas siguientes, con los trabajos, por ejemplo, de Battison (1974), Klima y Bellugi (1979), Liddell y Johnson (1985), Massone y Machado (1994), Bonilla y Peluso (2010), Fojo y Massone (2012), Johnson y Liddell (2011a, 2011b, 2012), Peluso y Val (2012) o Peluso (2014).

Además del descriptor fonológico, se han hecho estudios en prácticamente todas las áreas cubiertas por la lingüística tradicional de las lenguas orales, ya sea en lo concerniente al nivel morfológico (Massone y Martínez, 2012; Fojo, 2011), a fenómenos identitarios asociados a la lengua (Peluso 2010b; Behares,

²No queda claro a qué se refiere el autor con este término, aunque, por contexto, podría inferirse que se refiere al análisis de unidades lingüísticas por debajo del nivel de la seña, es decir: en el nivel fonológico.

Monteghirfo y Rillo 1986), a cuestiones pragmáticas (Druetta, Lemmo, Martínez y Massone 2010; Massone, Mancuso y Martínez 2014) o al estudio de estructuras gramaticales propias (Sandler y Lillo-Martin 2001; Oviedo 2000; Behares, Monteghirfo y Davis 1987; Fojo y Massone 2012), por citar algunos ejemplos, entre otros.

1.2 La inclusión de las lenguas de señas en la Lingüística como un caso de defensa

Entendidos así, los lingüistas de la línea post-stokoeana pueden verse como alineados dentro de lo que Cameron et al. (1997) denominan *paradigma de la defensa*: un modelo teórico que entiende que el relacionamiento entre el investigador de ciencias sociales y las personas que investiga debe incluir un aporte o un beneficio del primero hacia los segundos. Se parte de la base de que el investigador se encuentra en una posición de mayor prestigio o poder que la población investigada (presumiblemente, algún grupo minoritario o vulnerable) por lo que es de esperar que tenga mayores recursos a la hora de representarla y defenderla en algún contexto en el que sus miembros no puedan hacerlo por sí mismos, ya sea por pertenecer a una población marginal sobre la que existen prejuicios o porque no cuentan con la suficiente fuerza como para resistir o imponerse a la sociedad hegemónica (que sí puede tener un investigador, cuyo trabajo es avalado por un sistema de instituciones formales). Estos lingüistas, en tanto oyentes, hablantes de las lenguas hegemónicas de sus respectivas sociedades, avalados por instituciones educativas formales y dotados de un conocimiento científico que les permite desarrollar determinado tipo de investigaciones, pueden en su mayoría ser considerados como dentro de este paradigma; especialmente si consideramos el objetivo explícito de varios de ellos de hacer lingüística para la reivindicación de las lenguas de señas a nivel mundial.

Es importante señalar que esta estrategia ha sido, en buena medida, exitosa. Si tomamos, por ejemplo, el caso de nuestro país, la educación de los sordos pasó, a

partir de 1987, de un modelo oralista que no incluía la lengua de señas, a uno bilingüe (Peluso y Vallarino 2014). Además, la lengua de señas uruguaya pasó de una invisibilidad legal absoluta a estar reconocida explícitamente por las leyes N° 17.378 y N° 18.437, más allá de que existen discusiones acerca de la forma en la que estas leyes reconocen a la lengua y el estatuto que le otorgan (Peluso 2016).

Sin embargo, como también observan Cameron et al. (1997), el paradigma de la defensa tiene algunos problemas teóricos. Los autores llaman la atención sobre la pervivencia implícita, en este modelo, de la distinción positivista entre *hechos* y *valores* (Cameron et al. 1997: 3), que asume que es posible construir una ciencia objetiva en la que la verdad descubierta por el investigador sea independiente de su escala de valores. En esta línea, la objetividad aparecería como el interés principal, sobre el cual debe limitarse y controlarse el deseo del investigador por ayudar a la población investigada. La veracidad y objetividad de los datos y de los resultados debe ser preservada de posibles injerencias o contaminaciones. Cameron et al. (1997) opinan que esta distinción heredada del positivismo no sólo es falaz, sino que además es contraproducente, por imponer una serie de obstáculos y protocolos innecesarios que acaban, paradójicamente, afectando a los resultados y a los datos obtenidos. Para estos autores, el involucramiento del investigador con los sujetos investigados no sólo es algo deseable –e inevitable–, sino que además es necesario y beneficioso para la investigación.

Otro problema es la selección realizada por el investigador sobre cómo mediar en la situación de defensa y qué defender. Si no es miembro de la comunidad defendida, ¿cómo puede estar seguro de cuáles son sus intereses y de cuál es la mejor forma de beneficiarla? Es esperable que el investigador termine obrando de acuerdo a su sistema de valores y a lo que él considera como beneficioso para la comunidad, pero esto no tiene por qué ser realmente lo mejor ni lo que la comunidad realmente necesita y puede incluso operar como una forma de violencia, que impone a la comunidad una escala de valores que le es ajena.

Además, este sistema de valores puede afectar (y probablemente lo haga) a la interpretación de los datos y a la forma de abordar a los sujetos investigados.

En lo que tiene que ver con la línea de investigaciones iniciada por Stokoe (1960), creo que pueden señalarse algunos efectos potencialmente negativos, derivados de la adscripción, reconocida o no, de sus investigadores dentro de este paradigma.

Para empezar, el objetivo de defender políticamente a la comunidad sorda y a su lengua suele manifestarse, en algunos trabajos, de forma axiomática, generalmente en las primeras páginas de los trabajos. Al igual que aparece en el trabajo fundacional de Stokoe (1960: 7), el hallazgo de similitudes entre las lenguas de señas y las lenguas orales no aparece solamente como resultado de las investigaciones, sino también como un hecho dado a priori.

Esto ocurre, por ejemplo, en autores clásicos como Battison (1974: 5):

This paper will attempt to show that ASL has a level of structure analogous to the phonology of an oral language, and that the structure of this level is in part determined by the articulatory dynamics of the body.

También, en otros trabajos clásicos publicados en América Latina, como por ejemplo el diccionario de Massone y Machado (1994: 22):

La Lengua de Señas Argentina (LSA) es una lengua natural que posee todas las propiedades que los lingüistas han descripto para las lenguas humanas, una estructuración gramatical tan compleja como la de toda lengua hablada y la misma organización estructural que cualquier lengua de señas.

Incluso algunos trabajos recientes publicados en Uruguay por investigadoras argentinas, que incorporan elementos del campo de la lingüística cognitiva, mantienen esta forma de pensar como precepto fundamental (Martínez y Morón Usandivaras 2013: 45):

La iconicidad cognitiva es una propiedad tan omnipresente en la gramática de las lenguas de señas como lo es en las lenguas orales y constituye un

fenómeno complejo (...) Así, la motivación de la gramática de la lengua de señas puede ser estudiada sin que la LSA pierda su estatus de lengua completa y compleja.

Esta última cita resulta interesante por lo que plantea en su última oración: el estudio de la motivación de la gramática de la LSA se habilita una vez que se confirma que no existe peligro de que esta pierda su estatus de lengua “completa y compleja”. Otra vez, la reivindicación política aparece establecida como un a priori al que deben someterse las investigaciones lingüísticas.

Desde luego que no se trata de una situación absolutamente uniforme. Existen, también, otros trabajos que se proponen encontrar analogías entre lenguas orales y lenguas de señas pero sin dar prioridad a ninguna de ellas. Esto es lo que hace, por ejemplo, Lillo-Martin (1991: 11) cuando postula que el estudio de las lenguas de señas puede servir para someter a prueba las teorías generativistas sobre los universales lingüísticos, partiendo de la base de que si algún postulado de la Gramática Universal válido para las lenguas orales no se cumpliera en una lengua de señas, entonces eso debería obligar a reconsiderar el postulado en sí y no al estatus de esa lengua.

Pero más allá de las excepciones, es cierto que existen muchos autores que, tomando como base a Stokoe (1960), asumen que, para ser consideradas lenguas naturales, las lenguas de señas deben demostrar que tienen los mismos niveles de análisis o los mismos fenómenos (en sentido general) que las lenguas orales. No se considera la posibilidad de que existan fenómenos exclusivos derivados de la materialidad viso-espacial de estas lenguas sin que esto sea desfavorable ni, tampoco, que estas lenguas puedan ser diferentes pero porque tienen mayor riqueza o complejidad. Se impone como una necesidad que las lenguas de señas funcionen de acuerdo a los mismos mecanismos que las orales, sobre la base de que cualquier diferencia implicaría una desvalorización y una vuelta a los postulados del Congreso de Milán.

En principio, no habría mayores problemas dentro en pensar así; de hecho sí se han encontrado muchas similitudes entre las lenguas de señas y las lenguas orales, en todos los niveles de análisis, y es cierto que el objetivo determinado a priori para las investigaciones acaba, muchas veces, siendo verificado por los datos. Pero el problema es que existen, también, algunos fenómenos propios de las lenguas de señas que no han podido, pese a grandes esfuerzos, ser clasificados dentro de las categorías previamente desarrolladas para las lenguas orales, y que al mismo tiempo han sido históricamente excluidos o menospreciados por los lingüistas de lenguas de señas (Sallandre (2003: 49-52)), sin que parezca haber otra razón más que este interés por demostrar una equivalencia entre las lenguas orales y las lenguas de señas que sirva de base para el objetivo político prefijado. Este tipo de fenómenos tiene que ver, en particular, con la utilización del espacio con funciones semánticas y sintácticas y con la presencia de características icónicas que, como se verá más adelante, se hacen visibles en el léxico y especialmente en el nivel discursivo de estas lenguas.

1.3 El peligro de una inclusión ideologizada

Desde el punto de vista epistemológico, el a priori formulado por Stokoe (1960) funciona como lo que Narvaja de Arnoux y Del Valle (2010: 12) definen como *ideologema*, es decir: “lugares comunes, postulados o máximas que, pudiendo realizarse o no en superficie, funcionan como presupuestos del discurso”. Estos ideogramas funcionan sobre la base de su asimilación naturalizada dentro del discurso, lo que impide su percepción o su problematización (Narvaja de Arnoux y Del Valle 2010: 13), razón por la que acaban incidiendo sobre la *representación sociolingüística* (2010: 4), entendida como aquella representación que refiere tanto al objeto lingüístico como a las evaluaciones sociales que se tienen sobre él.

En el caso de la línea stokoeana, el ideologema base puede postularse de la siguiente forma: la lengua de señas sólo puede ser reconocida y legitimada si es capaz de demostrar que presenta estructuras, niveles y fenómenos idénticos a los

descriptos por la lingüística tradicional para las lenguas orales. La invisibilidad de este ideograma estaría probada por el hecho, presentado más arriba, de que rara vez los autores se disponen a problematizar o a discutir sobre la necesidad de alcanzar la asimilación con las lenguas orales; por el contrario, se instala como un *a priori*, como un objetivo necesario al que quedan condicionados los resultados de las investigaciones.

Teniendo en cuenta que las lenguas de señas, en buena medida, aun no están estandarizadas, creo que es interesante atender a los posibles efectos que un razonamiento de este tipo puede llegar a tener en los procesos de estandarización que se están iniciando, por ejemplo, en Uruguay (Peluso y Val 2012; Fojo y Massone 2012). Como observan Garvin y Mathiot (1974: 3-4), uno de los pasos a la hora de estandarizar una lengua es la *intelectualización*, que implica intervenir su léxico y sus estructuras gramaticales de manera de que pueda ser utilizada en todos los ámbitos de una sociedad. En lo que tiene que ver con lo gramatical, puntualmente, la intelectualización supone (Garvin y Mathiot 1974: 3):

...el desarrollo de técnicas de formación de palabras y de medios sintácticos que permitan la construcción de oraciones compuestas elaboradas (...), lo mismo que (...) la tendencia a eliminar modos elípticos de expresión, exigiendo construcciones completas.

Esta intervención, por respetuosa que sea de la comunidad de hablantes de esa lengua, no deja de ser, como tal, artificial y arbitraria; sujeta, por lo tanto, al criterio de las personas encargadas de ponerla en práctica.

Si entendemos que el ideograma stokoeano rechaza, entre otras cosas, atributos propios de las lenguas de señas, como la iconicidad y el uso de construcciones discursivas que, por desplegarse espacialmente, no se apoyan en estructuras sintácticas convencionales, es previsible que esta intelectualización se realice sobre la base de lo que se entienda que es *estructuralmente congruente* (Neustupny, 1989) con las estructuras de esta lengua. Por esta razón, puede

ocurrir que el nuevo léxico se acuñe buscando rechazar aquellos mecanismos considerados no-lingüísticos que, en realidad podrían ser inherentemente propios de estas lenguas. También podría ocurrir que, en la búsqueda de suprimir los modos elípticos u otros tipos de expresión considerados indeseables, se impusieran estructuras sintácticas propias de las lenguas orales, desconociendo posibles construcciones igualmente complejas, pero basadas en mecanismos diferentes. Es decir: los lingüistas podrían acabar haciendo que las lenguas reproduzcan los mecanismos y niveles encontrados en las lenguas orales, llevando a las lenguas de señas a funcionar fonológica, morfológica y sintácticamente de manera similar a estas, contra su naturaleza. Este hecho no sería preocupante si se tratase del resultado natural de investigaciones lingüísticas objetivas, pero, como ya dijimos, la objetividad no existe, y la realidad es que muchos investigadores parten de un fin político fijado a priori, que inevitablemente actúa como condicionante y que resulta difícil de revertir.

La inclusión de las lenguas de señas dentro del campo de la Lingüística es importante y deseable para su reconocimiento, su formalización y su difusión, ya sea dentro del sistema educativo formal o a través de gramáticas y registros léxicos. Igualmente importante y deseable sería la llegada de una generación de lingüistas sordos que se abocasen al estudio de su propia lengua y revisasen el trabajo hecho por los oyentes durante las generaciones previas. Sin embargo, es necesario preguntarse cuál es la Lingüística que va a aplicarse a la formalización de estas lenguas y para la formación de los futuros lingüistas sordos y sobre qué prejuicios epistemológicos se apoyará. ¿Se va a obligar a las lenguas de señas a parecerse en todo a las orales, suprimiendo todas las características propias del canal de transmisión visual? ¿Se va a apoyar una estandarización que recorte y altere todos los rasgos propios de las lenguas de señas que no puedan reducirse a los encontrados en las lenguas orales? ¿Se va a asumir como punto de partida que las lenguas orales son los sistemas más elevados y que cualquier otro sistema de comunicación puede, como mucho, igualarlas, bajo riesgo de ser considerado automáticamente inferior?

Retomando la crítica al positivismo de Cameron et al. (1997), podemos decir que no existe una forma real de describir a la lengua de señas, por lo menos no una que esté absolutamente desprovista de prejuicios. Desde este punto de vista, en principio, cualquiera de las líneas, sea la stokoeana o las otras, es igualmente correcta, ya que no puede afirmarse indiscutiblemente que una u otra estén bien o mal. Sería tan erróneo rechazar aspectos propios de las lenguas de señas sobre la base del ideograma stokoeano como negar cualquier tipo de similitud con las lenguas orales por querer derribarlo. No se trata de apoyar una u otra corriente sino de llamar la atención sobre los efectos negativos que determinadas ideologías pueden tener sobre la práctica de los lingüistas y sobre la comunidad sorda en su conjunto. Sobre todo recordando que la mayoría de los sordos no aprenden la lengua de señas como lengua materna, sino mediante instrucción, a una edad relativamente avanzada y en un ámbito educativo formal en el que se postulan explícitamente reglas gramaticales y formas correctas e incorrectas de hablar. La aparición de lingüistas sordos dentro de instituciones formales reconocidas por la sociedad oyente no resolvería el problema tampoco, ya que para certificarse como lingüistas deberán haber sido previamente formados por otros lingüistas oyentes, dentro del mismo sistema institucional.

Parece natural o lógico, sin embargo, que dado que los sordos son “una comunidad hablante de una lengua visual”, integrada por personas que “enuncian sus textos en el plano espacial” y cuyo “pensamiento ha sido afectado por categorías de una lengua cuyo significante organiza una materialidad viso-espacial” (Lodi y Peluso 2015), se tenga especial consideración por los fenómenos de su lengua que obedecen a su materialidad viso-espacialidad y que, por definición, no serán encontrados en las lenguas orales.

Ya que es imposible comenzar una investigación sin que existan prejuicios, creo que es razonable, al menos, partir de la base de que las lenguas de señas son esencialmente visuales y que tienen estructuras y unidades constitutivas propias de esa visualidad. Si al seguir esa línea se encontrase que las lenguas de los sordos

son idénticas a las lenguas de los oyentes, ello no implicaría ningún problema, pero partir del punto de vista opuesto, asumiendo la identidad entre ambas lenguas como principio rector, parece, por lo menos, una arbitrariedad sin sentido.

1.4 La inclusión de las lenguas de señas en la Lingüística desde un paradigma rupturista con su tradición hegemónica

Si bien la línea iniciada por Stokoe (1960) ha sido mayoritaria desde los años sesenta hasta nuestros días, también es cierto que en las últimas décadas han comenzado a surgir modelos descriptivos que abordan a los fenómenos propios de las lenguas de señas sin intentar asimilarlos a los encontrados en las lenguas orales. Como se verá más adelante, una explicación posible para la aparición de estos modelos alternativos es, justamente, que surgen como resultado de las dificultades cada vez mayores a la hora de intentar esta asimilación.

Liddell (2003) y Taub (2004), por ejemplo, aplican modelos recientes tomados de la Lingüística Cognitiva, en particular de Fauconnier (1997) y Fauconnier y Turner (1996), para justificar la aparición de determinados significantes que utilizan el espacio figurativamente en algunas construcciones narrativas. El problema de base, de forma muy resumida, es el siguiente: en determinados relatos, es muy frecuente que las personas sordas se alejen de construcciones discursivas similares a las encontradas en las lenguas orales (con partículas reconocibles, y categorías y sintaxis bien definidas) y pasen a utilizar significantes que se parecen mucho a representaciones espaciales o visuales de los hechos que están narrando y que no se apoyan en el léxico estándar de la lengua. Por ejemplo, no sería raro que, para narrar una situación que involucra a dos personas que se pelean, el hablante utilice las manos para representarlas, con configuraciones manuales que semejen a las características físicas de esas personas (una forma alargada o los dedos extendidos como si fueran las piernas) y que luego las haga interactuar como si se peleasen entre sí. Este cuadro, claramente icónico, resulta inexplicable desde un modelo tradicional como el que sigue Stokoe (1960), pero

sí puede tratar de explicarse a partir del concepto de *mental space*, acuñado por los autores citados, y eso es lo que hacen Liddell (2003) y Taub (2004). Lo interesante de esta propuesta es que el modelo original no fue postulado para las lenguas de señas, sino para las lenguas orales, por lo que su aplicación a las primeras permite su abordaje sin romper necesariamente con el postulado fundamental de Stokoe (1960), que es la igualdad estructural entre unas y otras: no se trata ya de adoptar un modelo lingüístico que describa los fenómenos de las lenguas orales y de obligar a las lenguas de señas a encajar en él, sino de aplicar un modelo más general que permita describir por igual a lo que ocurre en unas y en otras. De esta manera, no se ejerce violencia sobre ninguna de ellas, pero tampoco se niega la idea base de que, en el fondo, sean similares. Algo parecido a esto es presentado también por Wilcox (2004), aunque con la salvedad de que él modifica ligeramente la teoría para incluir a los fenómenos icónicos dentro de un concepto general que él define como *iconicidad cognitiva*.

Por otra parte, autores como Cuxac (2000), Sallandre (2003) y Fusellier-Souza (2004) parten de un enfoque más radical, enfocándose en la diferencia misma para elaborar teorías independientes de las desarrolladas tradicionalmente. Siguiendo la línea fundada por Cuxac (1996, 2000), estos autores toman a la iconicidad y a la viso-espacialidad como elementos centrales en las lenguas de señas y elaboran modelos descriptivos que abordan todos los niveles de análisis a partir de ellas, situándolas como principio funcional. Como se ve, no se trata ya de una asimilación de las lenguas de señas a las lenguas orales ni de la adopción de un marco teórico más general que permita incluirlas a ambas, sino de la presentación de un marco teórico específico que describa a las lenguas de señas a partir de sus características propias más evidentes.

Tomando a Stokoe (1960) como antecedente, Cuxac (2000) parte de una revisión de su teoría que, aunque reconoce su importancia, niega sus dos postulados básicos principales: 1) la existencia de un nivel fonológico análogo al encontrado en las lenguas orales y 2) la lectura de Saussure (1945 [1916])) que interpreta que

los signos de una lengua cualquiera, para constituirse como tales, tienen prohibido presentar características icónicas.

Sobre el primer punto, podemos argumentar, junto con Cuxac (2000), que el nivel fonológico de las lenguas de señas no es similar al encontrado en las lenguas orales, al menos no en la característica que Stokoe (1960) le atribuye principalmente, que es la absoluta arbitrariedad de los fonemas. En opinión de Cuxac (2000) lo que Stokoe (1960) reconoce como fonemas (configuración manual, ubicación y movimiento) no son unidades mínimas carentes de significado, que como consecuencia puedan intercambiarse libremente, sino que son parámetros cuyos atributos icónicos les permiten integrarse en algunas construcciones, pero no en otras. Para Cuxac (2000) no existe un nivel fonológico análogo al de las lenguas orales, sino que la doble articulación se da a partir de unidades morfémico-icónicas en las que la arbitrariedad no es absoluta. Esto contradice directamente lo sostenido por Stokoe (1960), porque es un hecho que no se constata en las lenguas orales. Otro argumento presentado por Cuxac (2000: 138) en contra de la fonología stokoeana tiene que ver con la cantidad de fonemas que existirían en las lenguas de señas si se definieran igual que en las lenguas orales: por lo menos 150 fonemas para la lengua de señas francesa (en adelante, LSF), aunque probablemente más, frente a dos o tres decenas presentes en las lenguas de los oyentes. Esto, además de ser una diferencia importante entre unas o otras lenguas (lo que iría contra la propia asimilación pretendida), nos deja a las lenguas de señas con un nivel fonológico muy poco económico y que, en caso de ser puramente arbitrario, resultaría muy difícil de dominar por parte de los hablantes. Por último, Cuxac (2000) argumenta que esta enorme cantidad de fonemas lleva, además, a que la ocurrencia de cada uno de ellos sea muy escasa, dificultando el reconocimiento de pares mínimos, lo que en su opinión provocó que el inventario de *cheremes* se construyera a partir de un razonamiento transitivo del tipo “si /u/ se opone a /a/, si /a/ se opone a /i/, y /u/ e /i/ son fonéticamente distintos, entonces /u/ e /i/ son dos fonemas” (Cuxac 2000: 138), lo que acaba por quitarles consistencia a los resultados.

En lo que tiene que ver con el segundo punto, más adelante en este trabajo se desarrollará, entre otras cosas, una explicación propuesta por Cuxac y Sallandre (2007) de acuerdo a la cuál el reconocimiento de la iconicidad como principio estructural de las lenguas de señas no se contradice en absoluto con las definiciones de *signo* o de *lengua* acuñadas por Saussure (1945 [1916]). De acuerdo a estos autores, las lenguas de señas son *langue* y al mismo tiempo son estructuralmente icónicas, por lo que no existen problemas en su reconocimiento ni en su aceptación científica. Esto último es interesante porque permite establecer que estos autores, pese a ser rupturistas con la lingüística stokeana, no lo son con la disciplina Lingüística en líneas generales. En la teoría de Cuxac (2000) las lenguas de señas siguen siendo lenguas en el sentido en que fueron definidas por Saussure (1945 [1916]) sin que ello implique que deban ser despojadas de la iconicidad que les es propia como resultado de la utilización del canal visoespacial, por lo que a un nivel más profundo sigue siendo, de alguna manera, asimilador de unas lenguas y otras. Las diferencias profundas entre unas y otras existen, pero son solamente el resultado de que se manifiestan a través de canales distintos.

Al centrarse en la iconicidad como principio estructural, Cuxac (2000) reivindica a las lenguas de señas como lenguas humanas, lo que también puede verse como un caso de investigador situado en el paradigma de la defensa, pero desde una perspectiva relativamente libre de condicionantes ideológicos: tomando como base a lo evidente, que son lenguas icónicas y que son sistemas de comunicación tan complejos como las lenguas orales, apunta a construir una teoría que, siendo coherente con los postulados de la lingüística saussuriana, permita, a la vez, describirlas estructuralmente.

Para terminar, existen también otros autores interesantes, que parten de marcos teóricos distintos para el estudio específico del discurso en lengua de señas sin ubicarse necesariamente dentro de una corriente general. Este es el caso, por ejemplo, de Lodi (2004), que realiza un análisis de los cuentos de hadas en lengua

de señas brasileña (en adelante, LIBRAS). Partiendo desde una perspectiva bajtiniana, la autora investiga a la lengua a partir exclusivamente de sus manifestaciones materiales producidas en situaciones reales de comunicación. Esto le permite el reconocimiento de estructuras propias del género discursivo investigado sin interferencias de prejuicios epistemológicos o filosóficos y con independencia de los fenómenos encontrados para otras lenguas de señas del mundo, lo que también la habilita a tomar distancia de la línea stokoeana y de sus potenciales problemas.

Otros autores dentro de este último grupo, serían, por ejemplo, Bauman (2003) y Pimenta de Castro (2012), que exploran la posibilidad de utilizar conceptos tomados del análisis cinematográfico para describir al discurso en ASL y LIBRAS, sobre la base de la lingüística de tradición stokoeana, pero reconociendo a la vez que esta es insuficiente. Estos dos últimos autores serán desarrollados más adelante.

Capítulo 2: LÍNEA STOKOEANA. FONOLOGÍA Y MORFOSINTAXIS DE LAS LENGUAS DE SEÑAS

Como comenté en el capítulo anterior, el punto central del modelo presentado por Stokoe (1960), que a la vez sirvió como base para toda una línea de investigación lingüística que puede llamarse *stokoeana* o *post-stokoeana* es la idea de que en la ASL se encuentran los mismos niveles de análisis, principios estructurales y unidades que en las lenguas orales. Es decir: de acuerdo con esta propuesta, en la ASL existen, por ejemplo, fonemas y morfemas, igual que en las lenguas orales, pero, además, estos fonemas y morfemas son análogos a los fonemas y morfemas hallados en las lenguas orales. Si bien Stokoe (1960) trabajó solamente con los niveles fonológico y morfológico, su propuesta fue extendida hacia otros niveles y fenómenos lingüísticos por otros autores, algunos de los cuales serán mencionados en las próximas páginas.

A continuación voy a presentar brevemente algunos de los trabajos realizados, para dar una idea general de algunos argumentos y modelos explicativos presentados en el marco de esta línea. No se tratará de una revisión exhaustiva ni mucho menos, sino de una presentación general y de algunos ejemplos particulares que pueden servir como base para ilustrar la forma de pensar dominante dentro de esta línea, además de explicar algunos de los problemas teóricos existentes y de las soluciones que puede aportar una línea teórica que abandone la idea de asimilar, a priori, lenguas visuales con lenguas orales.

2.1 Unidades no significativas: fonología

Como mencioné antes, el nivel fonológico propuesto por Stokoe (1960:40-41) clasifica a sus unidades dentro de tres grupos distintos: *tabula* (ubicación de la mano en el espacio), *designator* (diferentes configuraciones manuales que pueden

adoptar los dedos en relación a la palma de la mano [i.e.: formas que adopta la mano]) y *signation* (movimientos que puede efectuar la mano). En este modelo, cada elemento de cada uno de los grupos es un *chereme*, que es una unidad equivalente al fonema de las lenguas orales. Los *cheremes* de la ASL son elementos básicos, sin significado propio, que se combinan con otros elementos del mismo tipo para construir unidades mayores que sí lo tienen. Estas unidades mayores son *signs* y, en el modelo inicialmente propuesto, involucraban la articulación simultánea de los elementos de los tres grupos; cada seña de la ASL era el resultado de combinar al mismo tiempo un elemento del grupo *tabula*, un elemento del grupo *designator* y un elemento del grupo *signation*, constituyendo unidades de un nivel superior que era análogo al nivel morfológico de las lenguas orales:

The sign clearly is, as the morpheme, the smallest unit of the language to which meaning attaches. That is (...), the significance resides, not in the configuration, the position, or the movement but in the unique combination of all three. (Stokoe 1960: 39)

Además, y también al igual que ocurre con los fonemas de las lenguas orales, los elementos incluidos dentro de cada categoría se diferencian entre sí por el contraste con otros elementos (Stokoe 1960: 40): “Like consonant and vowel, the aspects position, configuration, and motion may only be described in terms of contrast with each other”.

Estos elementos son discretos y finitos dentro de cada grupo: la mano no puede adoptar cualquier forma, ni cualquier ubicación, ni moverse de cualquier manera, sino que existe una cantidad limitada de configuraciones, ubicaciones y movimientos preferenciales preestablecidos para cada lengua, que se combinan y se repiten de una seña a otra. Si existiesen diferencias que no son significativas, estas serán consideradas como realizaciones distintas del mismo fonema, o sea, alófonos, que por coherencia, Stokoe (1960: 41) llamó *allochers*.

Dado que los elementos en cada uno de los grupos de su nivel fonológico son finitos y discretos, Stokoe (1960: 41-48) da un paso más y asigna símbolos a cada uno de ellos, de manera de acuñar un sistema que permita la representación gráfica de las unidades de la lengua, que pudiese servir como forma de escritura para la ASL. En este sistema de escritura, cada seña puede representarse como un conjunto de tres símbolos ordenados que representan tab-dez-sig (posición - configuración manual - movimiento). El orden de estos símbolos busca facilitar la notación y no debe entenderse como representativo de una secuencialidad en la articulación de los elementos, ya que, como se dijo, para Stokoe (1960) cada seña se produce articulando simultáneamente los tres aspectos involucrados. Esto fue identificado, en su momento, como una de las pocas diferencias reales entre la fonología de las lenguas de señas y la de las lenguas orales: “the sign-morpheme (...), unlike the word, is seen to be not sequentially but simultaneously produced” (Stokoe 1960: 40).

En los años que siguieron a la publicación de Stokoe (1960) y el diccionario que se publicó luego tomando como base su sistema de notación (Stokoe, Casterline y Cronenberg 1965), varios investigadores continuaron explorando el nivel fonológico de las lenguas de señas, al tiempo que introducían correcciones o agregaban elementos al sistema original. El sistema de notación de base fonológica desarrollado por Liddell y Johnson (1985) introduce varias mejoras importantes y es el que a su vez sirvió de base para diferentes sistemas de transcripción utilizados, por ejemplo, para la LSA (Massone y Machado 1994), la LSU (Peluso y Bonilla 2010; Peluso y Val 2012; Fojo y Massone 2012; Peluso 2015) o la Lengua de Señas Venezolana (Oviedo 2000), entre otras.

Para comenzar, Liddell y Johnson (1985) retoman una modificación introducida por Klima y Bellugi (1979) y observan que, antes que fonemas, los parámetros que permiten reconocer una seña se parecen más a los rasgos distintivos articulatorios que se utilizan para producir un fonema en particular. Desde este punto de vista, hablar de la combinación de un movimiento, una configuración

manual y una ubicación equivale a describir un fonema de acuerdo a, por ejemplo, su sonoridad, la posición de la lengua o si es consonante o vocal. Esto significa que las señas producidas por la combinación simultánea de los tres parámetros originales concebidos por Stokoe (1960) son, a la vez, morfémicas, porque tienen significado, y fonémicas, porque se determinan mediante una matriz de rasgos distintivos.

Además, el descriptor de Liddell y Johnson (1985) refuta la idea de Stokoe (1960) de que los fonemas de las lenguas de señas se articulen siempre en simultáneo, demostrando que existen algunas señas en las que las diferencias de sentido se deben a contrastes establecidos secuencialmente, por lo que rompen con la única diferencia reconocida por este autor entre las lenguas orales y las lenguas de señas, y demuestran la existencia de cadenas de fonemas también en las lenguas de señas. Si bien esto enriquece el sistema, porque le permite incluir contrastes que antes no podían ser considerados, obliga al mismo tiempo a abandonar la notación original de tres símbolos en línea para pasar a una escritura en columnas y filas (integradas en una matriz) que representan esta secuencialidad de las señas. En el descriptor de Liddell y Johnson (1985) existen dos tipos de columnas, llamadas *hold* y *movement*, dependiendo de si la mano se encuentra relativamente fija o si está en movimiento. Debajo de cada columna, se anotan, en filas, los cuatro rasgos (*hand configuration*, *point of contact*, *facing* y *orientation*) que determinan la *posture* que la mano está ejecutando en ese momento (Liddell y Johnson 1985: 18).

Hold	Movement	Hold
Posture a	Posture a	Posture b

De esta manera, la representación gráfica de la seña pasa a hacerse con una matriz en la que el eje horizontal representa la temporalidad (de izquierda a derecha) y cada columna representa un instante en el tiempo, lo que permite representar diferencias fonológicas secuenciales, como la que distingue a las señas de la ASL correspondientes a THANK-YOU y BULLSHIT (Liddell y Johnson 1985: 11):

THANK-YOU				
	<u>first part</u>	<u>middle part</u>	<u>last part</u>	
movement	hold	move out	hold	
location	chin	transitional	out from chin	
orientation	palm to chin	transitional	palm to chin	
hand configuration	B	transitional	B	

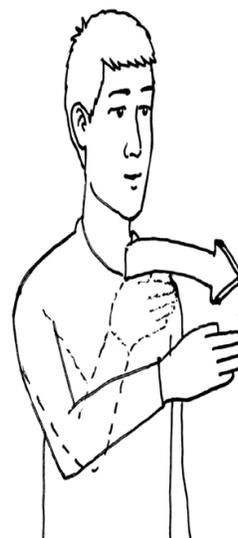
BULLSHIT				
	<u>first part</u>	<u>middle part</u>	<u>last part</u>	
movement	hold	move out	hold	
location	chin	transitional	out from chin	
orientation	palm to chin	transitional	palm to chin	
hand configuration	B	transitional	S	

Como decía, el modelo tuvo varias adaptaciones dependiendo de las necesidades de cada investigador para el abordaje de una lengua de señas determinada. En Uruguay, existen tres antecedentes de uso de este sistema. El primero es el del léxico básico de LSU publicado por Behares, Monteghirfo y Davis (1987), que, de acuerdo a sus autores, basó el trabajo de campo de registro de las señas previamente videograbadas, en la aplicación del sistema de transcripción original de Liddell y Johnson (1985), sin hacer modificaciones específicas.

Otro caso más reciente es la gramática de la LSU publicada por Fojo y Massone (2012), donde se utiliza el sistema, pero con algunas adaptaciones. A continuación reproduzco una imagen de la transcripción correspondiente al verbo IR incluida en el libro (Fojo y Massone 2012: 147):

Transcripción XXVIII

IR-1p			
MP			
SEG		D	M
		arc	
CM	1234+a-		
UB	M (próx) enfr (TR)		(med)
DI	B-M PS		
OR	Cub-M PH		
NM			



Como se ve, para esta seña en particular, los autores utilizan tres columnas. En la parte superior se escribe el nombre de la seña en una glosa³. Las letras D y M sirven para rotular las columnas, según se trate de columnas de *detención* o de *movimiento*, respectivamente. MP corresponde a *Mano Principal* (que en este caso es la única, por ser una seña que se articula con una mano). Como indican las siglas en la columna de la izquierda, las filas se corresponden, de arriba abajo, con los parámetros *configuración manual* (CM), *ubicación* (UB), *dirección* (DI), *orientación* (OR) y *rasgos no manuales* (RNM). Los códigos que siguen en cada fila representan los fonemas que se encuentran presentes en esta seña en particular, que al igual que en el modelo de Stokoe (1960) se consideran como elementos discretos agrupados en cada categoría, por lo que puede hacerse una enumeración y una codificación previa de cada uno de ellos, de cara a su representación gráfica en la matriz. Por ejemplo, en el caso del rasgo *ubicación*, se hace un estudio previo que determine, por contraste fonológico, todos los lugares relevantes donde la mano puede ubicarse respecto del cuerpo del señante; luego se

³ La glosa es un sistema que utiliza la grafía de una lengua oral como medio para transcribir una lengua de señas determinada. A grandes rasgos, consiste en asignar una palabra o un grupo de palabras de la lengua oral a cada una de las señas involucradas en una emisión cualquiera para obtener una reproducción escrita que conserve la sintaxis del original. Este sistema es muy usado por algunos lingüistas.

asigna un símbolo cualquiera a cada uno de esos lugares y se elabora una tabla; finalmente, ante una seña en particular, se observa en cuál de esos lugares se ubica la mano y se transcribe la matriz escribiendo el código correspondiente. El mismo procedimiento se utiliza para todos los rasgos de la matriz de transcripción.

El último ejemplo de adaptación del modelo Liddell y Johnson (1985) para la LSU es el modelo desarrollado por Bonilla y Peluso (2010) y Peluso (2014), que tiene la particularidad de no usar ningún símbolo ni grafema proveniente de las lenguas orales para la descripción de las señas. Todas las adaptaciones del descriptor de Liddell y Johnson (1985), hasta donde sé, usan letras, abreviaturas o pequeños índices escritos en las lenguas orales habladas por sus investigadores para codificar los fonemas de la matriz descriptora (cf. Fojo y Massone 2012, ya citados). Bonilla y Peluso (2010) y Peluso (2014), en cambio, proponen usar una serie de símbolos y dibujos totalmente distintos, sobre el entendido de que un descriptor fonológico que sirva como base para elaborar gramáticas o registros de una lengua de señas no debe tomar como base a una lengua oral mayoritaria y hegemónica en la sociedad donde vive la comunidad sorda que la habla. Esto es importante, porque, a diferencia de lo que ocurre con la transcripción de Fojo y Massone (2012), el objetivo de Bonilla y Peluso (2010) y Peluso (2014) es que el sistema sirva como base para la descripción de las señas dentro de un *léxico monolingüe*, es decir, que no incluya ni grafemas ni referencias de ningún tipo a ninguna otra lengua que no sea aquella que está siendo descrita. Esto se inscribe dentro del objetivo de que este léxico funcione como una herramienta de *endogramatización* (Auroux 1992). A continuación, reproduzco una imagen presentada por Peluso (2014), con una versión actualizada del modelo:

#							#
▷	□		⊕	□		□	
	□			V: R:	V: R:	V: R:	V: R:
◁	□		□	□		□	
	□			V: R:	V: R:	V: R:	V: R:
○	□		⊕				
	□		/				
	□		%				
⋮							

Como muestra la imagen, la matriz propuesta por Peluso (2014) incluye símbolos gráficos creados ad hoc para representar los conceptos de cada una de las filas o columnas involucradas en la descripción de cada seña. De esta manera, se deslinda completamente la descripción fonológica de estas lenguas de cualquier otra lengua oral, lo que es importante en sí, pero lo es más si se tiene en cuenta la relación sumamente desigual entre la comunidad oyente y la comunidad sorda, que ha llevado a que históricamente esta última haya sido sometida y colonizada por la primera. Aunque sigue en desarrollo actualmente, el modelo de Peluso (2014) representa varias mejoras considerables respecto del publicado por Bonilla y Peluso (2010), ya que elimina varias redundancias existentes en aquél, lo que lo simplifica y lo vuelve más fácil de aprender y de utilizar. Además, incluye los parámetros de *velocidad* y *repetición* de los movimientos, que no están presentes en los demás modelos citados y que, al menos en LSU, son claramente significativos: la velocidad, por ejemplo, es lo único que permite diferenciar a la seña correspondiente a SOLO de la seña para MINUTO, mientras que la repetición permite diferenciar, por ejemplo, a la seña DENUNCIAR de la seña CONTAR.

Este sistema ya está siendo utilizado en la elaboración de un léxico llamado *Léxico TREL SU* (Bonilla y Peluso 2010; Peluso y Val 2012; Peluso 2014), que utiliza un soporte informático para articular los rasgos fonológicos con archivos de video que presentan las piezas tal cual son ejecutadas por los hablantes, sin interferencia del español ni de ninguna otra lengua oral. Este léxico ya fue publicado y puede consultarse gratuitamente en <http://tuilsu.edu.uy/trelsu>.

El transcriptor de Liddell y Johnson (1985) y sus siguientes adaptaciones permitieron representar gráficamente rasgos contrastivos que los modelos previos ignoraban, lo que tuvo el aspecto positivo de completar la propuesta original de Stokoe (1960), pero al mismo tiempo acabó haciendo que las matrices fueran inutilizables para el registro de discurso o de una oración de algunas palabras. Si consideramos, por ejemplo, que la transcripción de una seña simple, como el verbo IR, insume la realización de una planilla de cinco filas y tres columnas, es fácil ver que un texto completo de varias palabras o varias frases resultaría inmanejable.

Al final de su carrera, el mismo Stokoe (1991) criticaba esta excesiva complejidad que habían alcanzado los modelos para el nivel fonológico de la ASL inspirados en su trabajo, que en su opinión era innecesaria, y abogaba por la creación de un descriptor más simple, que considerase a las señas como ensambles constituidos apenas por un agente y un verbo (Stokoe 1991: 2). Hasta donde sé, esta última propuesta, tal cual fue formulada por el autor, no ha tenido seguidores.

Más allá de que el proyecto inicial de desarrollar un sistema de escritura haya sido dejado de lado, los descriptores sí pueden usarse y son usados para el registro de piezas léxicas aisladas, como mostré, en la elaboración de gramáticas, léxicos o investigaciones en general. Además, la base inicial propuesta por Stokoe (1960), que es la idea de la existencia de un nivel fonológico integrado por fonemas análogos a los encontrados en las lenguas orales, sí se conserva a lo largo de los años en los trabajos de muchos otros investigadores.

Para los continuadores de esa línea, las lenguas de señas tienen un nivel fonológico que se organiza y funciona igual que el de las lenguas orales, es decir: tienen unidades sin significado inherente, que se combinan entre sí para constituir unidades mayores con significado (morfemas) y que se reconocen por contraste entre unas y otras y no por características inherentes.

2.2 Unidades significativas: morfosintaxis

Cuando se trata de reconocer un nivel morfológico y de clasificar sus unidades y mecanismos propios, los investigadores de las lenguas de señas de la línea post-stokoeana no muestran tanto consenso como ocurre con el nivel fonológico. Si bien existen algunos elementos y procesos que son fácilmente clasificables en el marco de la morfología desarrollada para las lenguas orales, y sobre estos sí existe un relativo consenso dentro de esta línea, existen, además, otros fenómenos, que involucran la utilización del espacio o la presentación de elementos icónicos, que ponen a prueba a las clasificaciones y son motivo de debates en torno a algunas soluciones teóricas que pueden verse como poco satisfactorias.

2.2.1 Procesos morfológicos asimilables a los encontrados en las lenguas orales

Como decía, en las lenguas de señas existen varios mecanismos que son prácticamente idénticos a los descritos para las lenguas orales, en el sentido de que pueden reconocerse fácilmente los morfemas que fueron articulados en la seña, con su respectivo aporte al significado total y la norma que rige su articulación. Esto incluye algunos morfemas que se incorporan secuencialmente, igual que en las lenguas orales, y otros que, aunque son incorporados en simultáneo, aprovechando la viso-espacialidad de estas lenguas, pueden también identificarse y diferenciarse con facilidad.

En LSU podemos citar, como ejemplo, lo que ocurre con la incorporación de morfemas numéricos a bases léxicas. Esto puede ocurrir secuencialmente, como ocurre, por ejemplo, con el morfema MIL. El funcionamiento, en el caso de la LSU, fue descrito con bastante detalle por Fojo y Massone (2012: 130 y ss), y es idéntico al de los morfemas en español: si los números aparecen solos, se interpretan como unidades, mientras que si se agrega el sufijo MIL, se interpretan como millares. Así, la seña para el número DOS se convierte en la seña del número DOSMIL solamente con la yuxtaposición del sufijo MIL, sin que exista superposición de ningún tipo⁴.



Señas correspondientes a DOS (izq.) y MIL (centro y derecha). Si son realizadas secuencialmente se interpretan como una seña sola, con el significado DOSMIL.

Otros morfemas numerales se incorporan en simultáneo a bases léxicas, por ejemplo, para pluralizarlas. Esto es lo que ocurre, en LSU, cuando la seña SEMANA, realizada con el dedo índice extendido, se hace incorporando los dedos mayor, mayor+pulgar o meñique+mayor+anular para indicar, respectivamente DOS-SEMANAS, TRES-SEMANAS o CUATRO-SEMANAS. Estas raíces tienen usos muy específicos, sujetos a las posibilidades materiales de incorporación de números a la configuración manual que sirve de base, y su uso, en general, se restringe a entidades temporales (semanas, meses) o a pronombres personales (NOSOTROS-DOS, NOSOTROS-TRES). Un fenómeno casi idéntico a este es presentado por Liddell (2003: 18 y ss), para la ASL, o por Massone y

⁴ En realidad, existen dos formas de expresar millares en LSU. Una de ellas es totalmente secuencial, mientras que la otra integra los morfemas en simultáneo. Como ambas son igualmente aceptadas por los hablantes, considero solamente la secuencial para ilustrar el ejemplo.

Machado (1994: 216 y ss), para la LSA. A pesar de tratarse de un caso de superposición, cuyo comportamiento comienza a alejarse del estudiado en las lenguas orales (en las que no existe), su análisis desde una perspectiva morfológica tradicional tampoco ofrece mayores inconvenientes, ya que el aporte semántico de cada uno de los morfemas constitutivos puede definirse y separarse claramente. En este caso, igual que en los anteriores, puede llegar a argumentarse que las LS manifiestan un comportamiento morfológico similar al de las lenguas orales, con la particularidad de que, gracias a su viso-espacialidad, aquellas pueden construir señas mediante la superposición de morfemas y no solamente mediante yuxtaposición.





Desde arriba hacia abajo: UNA-SEMANA, DOS-SEMANAS, TRES-SEMANAS y CUATRO-SEMANAS. Las señas se diferencian por la incorporación de la raíz numeral en la configuración manual.

También existen ejemplos de incorporación de morfemas que podrían considerarse derivativos. Massone y Martínez (2012), por ejemplo, hablan de la existencia de *sufijos nominalizadores*, que también son mencionados por Liddell (2003: 34-35), y que funcionan de forma similar a los sufijos derivativos de las lenguas orales. Un ejemplo de este tipo de morfemas sería, por ejemplo, la utilización del sustantivo PERSONA como sufijo que deriva un sustantivo inanimado en un sustantivo que refiere a la persona relacionada con ese sustantivo. Si en LSU tomamos las señas para TRABAJO o para IMPERIO y les yuxtaponemos el sufijo PERSONA, el resultado serán las señas para TRABAJADOR (TRABAJO + PERSONA) y EMPERADOR (IMPERIO + PERSONA). En el caso de la LSU, este tipo de morfemas me genera algunas dudas, ya que lo que se toma como sufijo es, en realidad, la seña correspondiente

a PERSONA, sin alteraciones de ningún tipo. Por ejemplo, en el caso de la incorporación numeral a la seña SEMANA, presentada antes, si bien los sufijos pueden reconocerse como basados en las señas correspondientes a los números, existen modificaciones que permiten argumentar una adaptación del morfema a la base. En la seña para DOS-SEMANAS, se reconoce que la configuración de la mano es la misma que en el número DOS, pero con modificaciones (se ubica horizontalmente, con la palma hacia el señante) para articularse con la base SEMANA. En el caso del llamado sufijo nominalizador, esta modificación, que debería operarse sobre el sustantivo PERSONA para funcionar como sufijo, no se realiza, por lo que no resulta tan claro que se trate efectivamente de una articulación morfológica y no de un sintagma que pueda traducirse como PERSONA QUE TRABAJA, en lugar de TRABAJADOR. Otra explicación posible sería que se trate de un proceso morfológico más parecido a lo que sucede con las palabras compuestas (base + base), en las que cada una de las bases puede existir independientemente, a pesar de funcionar como morfemas en la palabra en sí (por ejemplo, *sobre* y *todo* en la palabra *sobretudo*), cosa que no ocurre con los sufijos como *-dor*, que no pueden usarse si no se articulan con una base. Si bien en español no es común la existencia de bases que se usen extensamente para derivar grupos de palabras, como sí hacen los sufijos, esto no es ajeno a todas las lenguas orales. Sin ir más lejos, el inglés dispone de algunas bases, como *like* y *less*, que pueden al mismo tiempo aparecer solas o combinarse bastante libremente con otras y así formar palabras compuestas como *careless*, *flawless*, *childlike*, etc.



TRABAJO (izq.) y PERSONA (centro y der.). Realizadas secuencialmente se interpretan como una seña sola con el significado TRABAJADOR.

Otro tipo de señas, en las que la similitud con las lenguas orales se desdibuja un poco más, son las que Liddell (2003) llama *compound signs*, que son señas formadas a partir de la combinación de algunos parámetros tomados de otras señas. El significado de la *compound sign*, o seña compuesta, está relacionado con los significados de las señas simples de las que toma sus atributos, pero no es reductible a ninguno de ellos por separado. La seña final toma partes de cada una de las señas que la componen, pero sin reproducir completamente ninguna de ellas. Un ejemplo de este tipo de seña en LSU, podría ser el de CERRAR-PUERTA-CON-LLAVE, que se compone a partir de las señas independientes correspondientes a PUERTA y LLAVE, aunque con alteraciones y recortes: a la seña PUERTA, le hace perder una de las manos que la integran en su forma estándar, dejando solamente la mano no dominante, mientras que a la seña de LLAVE (que se hace con una mano sola, con el puño hacia adelante, a la altura del abdomen), se le alteran la ubicación y la dirección hasta situarla en contacto con la otra mano. No se encuentra ninguna de las señas fuente en su estado original, pero sí pueden reconocerse las partes de cada una de ellas, que a su vez contribuyen al significado total de la seña compuesta.



PUERTA (izq.) y LLAVE (centro y der.).



CERRAR-PUERTA-CON-LLAVE

Otro ejemplo de seña compuesta, podría ser la que se realiza combinando a la seña para IGUAL o MISMO (la palma de la mano frente al mentón, con las puntas de los dedos apuntando hacia adelante, los dedos pulgar, anular y meñique replegados, mientras que los dedos índice y medio se mueven alternadamente) con el movimiento de PROCESO (dos manos desplazándose en círculos de izquierda a derecha) para la formación de la seña CONTINUAR-IGUAL-A-LO-LARGO-DE-UN-PROCESO (una mano sola haciendo la seña de MISMO se desplaza en el espacio de izquierda a derecha). En este caso, los morfemas combinados son la configuración manual de la primera seña con el movimiento de la segunda.

Un último ejemplo de este tipo de mecanismo morfológico, podría ser el de la seña ADAPTAR, en la que se llegan a incorporar rasgos de dos o tres bases diferentes. Por una parte, la configuración y el giro de las manos correspondientes a la seña FORMA; en segundo lugar, el giro de las muñecas presente en la seña CAMBIAR. Hasta aquí tenemos una seña compuesta que significa “cambiar de

forma” construida a partir de rasgos de las señas CAMBIAR y FORMA y que por esa razón hereda sus significados. En ocasiones, a esta seña compuesta se le agrega un tercer rasgo, que es un ligero desplazamiento en el espacio en el eje horizontal, desde un lado a otro del tronco del señante, que adquiere el significado de “pasar de un lugar a otro” o “trasladar” algo. Este desplazamiento coincide con la realización de la seña compuesta anterior, que de esta manera comienza en un lugar del espacio y termina en otro lugar, significando que el cambio de forma se hace para trasladar algo de un lugar a otro. En resumen: ADAPTAR se construye combinando los significados de CAMBIAR y FORMA, y eventualmente, también, LUGAR, es decir, que significa “cambiar la forma de algo” o “cambiar la forma de algo para pasarlo de un lugar a otro”, que es básicamente lo que quiere decir “adaptar”.



CAMBIAR



FORMA



ADAPTAR construida a partir de parámetros de las señas anteriores.

2.2.2 Clasificadores, classifier predicates y depicting verbs

En las lenguas de señas es muy frecuente encontrar significantes en los que pueden reconocerse similitudes o analogías con el significado asociado. En otras palabras: señas que presentan fuertes características icónicas. Estas analogías se presentan principalmente en la configuración manual, pero también suelen incluir movimientos que imitan a los de las cosas o a los procesos referidos.

Consideremos, por ejemplo, las siguientes señas de la LSU que equivalen a las palabras españolas MECÁNICO, BEBER y AVIÓN. En la primera seña, la mano dominada se ubica con el índice extendido, mientras que la mano dominante articula una configuración manual con los dedos en V; la interacción entre ambas manos se da de la siguiente forma: la mano dominante rodea al índice de la mano no dominante (que queda ubicado en el vértice de la V) y luego mueve rápidamente la muñeca varias veces. En conjunto, la seña imita a una llave de tuercas o una pinza apretando una tuerca, lo que es una actividad propia de los mecánicos. En el segundo caso, la mano dominante se ubica frente a la boca del señante, con el puño cerrado con excepción del pulgar, que apunta hacia el cenit; luego, la mano gira, llevando el pulgar hacia abajo, en dirección a la boca, mientras el brazo se alza, moviendo el puño hacia arriba. Esta seña representa a una botella siendo llevada hacia la boca, como si el señante estuviese bebiendo de ella. Por último, la seña AVIÓN, se hace ubicando la mano dominante a la altura

de la frente del señante, con la palma hacia el suelo, y los dedos pulgar, índice y meñique extendidos, mientras que el anular y el mayor se repliegan; luego, la mano se desplaza desde la derecha hacia la izquierda del señante (en un señante diestro, en un zurdo sería en la dirección opuesta) sobre el plano horizontal. Es decir: la mano toma la forma de un avión y el movimiento imita el vuelo.



MECÁNICO (izq.) y BEBER (der.)



AVIÓN

Para la morfología de las lenguas de señas, de acuerdo a los seguidores de la tradición iniciada por Stokoe (1960), la existencia de elementos icónicos en una lengua de señas es problemática, porque representa una diferencia profunda respecto del funcionamiento de los signos en las lenguas orales, en los que la iconicidad parecería no existir. Esto, como ya vimos, resulta inaceptable, por lo que estos autores se vieron en la necesidad de acuñar un concepto que permitiera integrar a esta iconicidad al marco teórico de la morfología clásica. Este concepto

fue el de *clasificador*, definido originalmente por Frishberg (1975: 715) de la siguiente manera:

ASL uses certain hand-shapes in particular orientations to stand for certain semantic features of noun arguments. Thus the verb MEET has no 'neutral' form; the citation form actually means 'one person meets one person', or perhaps more specifically 'one self-moving object with a dominant vertical dimension meets one self-moving object with a dominant vertical dimension'. If trees started walking, they would MEET one another in the same way. Many of these classifiers are productive and analysable, although not strictly transparent.

El verbo MEET de la ASL, al que la cita refiere, se realiza con ambas manos ubicadas frente al señante, con ambos puños cerrados a excepción de los dedos índices, que se extienden, apuntando al cenit. La seña comienza con las manos separadas y luego las mueve hasta que se tocan. Se trata de una seña icónica que representa a dos personas o dos objetos alargados y verticales que se desplazan hasta encontrarse, poniendo en escena el significado. A pesar de la referencia explícita a la iconicidad, no es el objetivo de la autora reconocer esta característica en la ASL, sino todo lo contrario:

Lest the complaint be raised that this 'classifier' itself is iconic, we can show that this is a language-specific symbols, and thus arbitrary and subject to regular rule-governed change within the language" (Frishberg 1975: 71)

A grandes rasgos, la idea es mostrar que la iconicidad no es más que un fenómeno transitorio en la ASL; puede encontrarse en el momento en que la seña surge y en sus primeros años de uso, pero eventualmente, a medida que sea asimilada y transformada por la comunidad de hablantes, tenderá a desaparecer hasta que llegue un punto en que la seña se convierta en una pieza léxica arbitraria, igual que las de las lenguas orales, sin que pueda rastrearse en ella su procedencia.

El concepto de clasificador surge, entonces, como una forma de dar cuenta de la iconicidad existente en las configuraciones manuales de muchas señas de la ASL,

pero no para reivindicarla y destacarla como una característica particular, sino para contenerla y reducirla a algo manejable desde una perspectiva coherente con la existencia de un nivel morfológico similar al de las lenguas orales.

Actualmente, no existe una postura consensuada respecto a la tipificación o denominación de estos elementos, sean morfemas o no. Algunos autores estadounidenses hablan de los clasificadores como una forma de predicación verbal (Valli y Lucas 2000: 79), manteniendo una antigua definición de *classifier predicates* acuñada por Liddell (1977), que entendía que se trataba de morfemas que sumaban una acción (predicaban) a señas sustantivas. Liddell (2003: 262 y ss.), por su parte, abandona la idea de clasificadores como morfemas independientes que modifican bases sustantivas, defendida por él mismo en las décadas previas, y elige hablar de un tipo particular de verbos que llama *depicting verbs*, que son verbos relacionados con acciones o estados (Liddell 2003: 316) y que clasifica en tres grandes categorías:

The first consists of verbs signifying the presence of an entity at a place. Verbs in the second category signify the shape and extent of a surface or the extent of a linear arrangement of individual entities. Verbs in the third category signify movements or actions. (Liddell 2003: 262).

Los *depicting verbs* propuestos por Liddell (2003) son definidos como ítems léxicos completos (y no solamente bases o afijos) que se componen de “lexically fixed features combined with additional meaningful, gradient aspects of form” (Liddell 2003: 269). Es interesante que el autor elija hablar de “meaningful, gradient aspects of form”, dando lugar a que se combinen ciertos elementos codificados estables (léxico) con otros que, si bien aportan significado, lo hacen desde el lugar de la analogía y la forma, y no como unidades discretas, preestablecidas y codificadas, que serían morfemas, marcando una distancia respecto de la postura asimilacionista tradicional.

Consideremos la seña para CAMINAR de la LSU. Esta seña se hace con la mano dominante con los dedos en V apuntando hacia el suelo, imitando a las piernas de una persona que camina, y moviendo esa mano dando pequeños saltitos en el aire, hacia adelante, imitando la forma de caminar. El movimiento de esa mano, su intensidad y dirección, no son fijos, sino que varían en función de lo que el señante quiera decir a la hora de usar esa seña. Si la persona en el relato camina hacia adelante, la mano se moverá hacia adelante; si camina hacia atrás, la mano se moverá hacia atrás; si camina rápida o lentamente, la mano se moverá más rápida o más lentamente; si sube o baja por una montaña o por una escalera, la mano subirá o bajará en el aire, dando pequeños saltitos, etc.

En el modelo de Liddell (2003), la configuración manual de esta seña, relativamente invariable, correspondería a la parte léxica del verbo (“la persona camina”), mientras que el movimiento correspondería a la parte analógica del verbo, que reproduce la forma de caminar, predicándola (“la persona camina de esta forma”). Lo que propone el autor es una suerte de modelo mixto que toma la solución tradicional (de Frishberg (1975)), puramente morfológica, y la modifica para contemplar la adición de información visual, analógica, no reductible a morfemas previamente codificados en la lengua.

Para Liddell (2003), la descripción de estos verbos exclusivamente dentro del marco de la morfología, como postulaban los autores de los años setenta, implicaría identificar y listar morfemas para cada una de las representaciones visuales posibles de ser agregadas a la parte léxica, lo que, en su opinión, “appears to be beyond what a morphemic analysis is capable of doing” (Liddell 2003: 269). Volviendo al ejemplo de la seña CAMINAR y sus distintas variaciones, intentar una explicación estrictamente morfológica de su funcionamiento supondría encontrar y clasificar morfemas estables para cada una de las formas posibles de caminar (con todas las velocidades y direcciones posibles) y suponer que todos los hablantes las ejecutan más o menos de la misma manera (porque de lo contrario no podría decirse que forman parte de un código común).

En lo que tiene que ver con los estudios sobre la morfología de la LSU, la única gramática publicada hasta el momento (Fojo y Massone 2012) no hace ninguna mención a los clasificadores ni a aspectos que vayan más allá de la morfología flexiva. Sí existen referencias a este tema para la LSA, por ejemplo, en Massone y Martínez (2012: parte IIIb, p. 2), que definen a los clasificadores como “elementos que focalizan ciertas características y/o rasgos de las entidades del mundo a las que refieren y que pueden combinarse con estructuras verbales” y, contrario a lo que argumenta Liddell (2003), reivindican su existencia como morfemas independientes (Massone y Martínez 2012), agrupados en tres categorías: (i) *morfemas de entidad*, aquellos en los que la configuración manual representa a una “entidad total”, (ii) *morfemas instrumentales*, en los que las configuraciones manuales “funcionan como herramientas para una acción o proceso” y (iii), *morfemas de dimensiones*, que son aquellos que “indican dimensiones: ancho, límite, profundidad, peso, etc.”.

De esta manera, las autoras dan un criterio para clasificar como morfemas a las diferentes configuraciones manuales involucradas en las señas de este tipo, pero no proveen ningún criterio alternativo al modelo de *depicting verbs* de Liddell (2003) para organizar a los movimientos involucrados con esas configuraciones, pese a que lo rechazan explícitamente. Además, más allá de la diferencia conceptual, los tres tipos de morfemas clasificadores propuestos por Massone y Martínez (2012) son muy similares a los tres grupos de *depicting verbs* listados años antes por Liddell (2003). En este sentido, el concepto de clasificador como morfema, manejado por Massone y Martínez (2012), parece reductible a lo que Liddell (2003) entiende como la parte léxica de los *depicting verbs*, quedando pendiente el problema de cómo organizar la diversidad de los movimientos asociados a esas señas dentro de un nivel morfológico de la LSA.

Ya sea que se considere a los autores que iniciaron el término, como Frishberg (1975), o a las reformulaciones más recientes hechas por Liddell (2003) o Massone y Martínez (2012), todas las definiciones parecen tener la característica

común de interpretar estas configuraciones icónicas, que semejan objetos o procesos relacionados con el significado que transmiten, como relacionadas con entidades o categorías concretas del mundo, pero sin ponerse de acuerdo sobre su clasificación o su funcionamiento específico.

2.2.3 Los pronombres y la concordancia verbal

Todos los significantes de las lenguas de señas utilizan el espacio, por razones obvias, pero existen algunas señas en las que este uso acaba incidiendo en el significado final que se expresa. Esta es otra zona que, además de la presencia de iconicidad vista en el apartado anterior, plantea problemas para su clasificación en el marco de una lingüística tradicional.

Consideremos que dos personas están conversando en LSU situadas frente a frente y una de ellas quiere hacer los pronombres personales singulares, correspondientes a la 1ª, 2ª y 3ª persona. De acuerdo a cómo están ubicadas estas personas, si una de ellas quiere hacer la seña correspondiente a la 1ª persona deberá articular una configuración manual que cierre el puño y extienda solamente el dedo índice, que luego deberá apuntarse a sí misma más o menos hacia el centro del pecho. La 2ª persona singular se realizará con una configuración parecida (quizás el índice un poco más extendido, pero no es relevante para el ejemplo), apuntando a la persona que tiene en frente. La 3ª persona singular, usará la misma configuración manual, pero deberá realizarse apuntando en cualquier dirección que no apunte ni a la persona que habla (porque la seña sería comprendida como 1ª persona singular) ni a la persona a la que se le habla (porque la seña sería comprendida como una 2ª persona singular). Esta elección es relativamente libre (cualquier dirección que no sea hacia la 1ª o hacia la 2ª persona), pero solamente la primera vez que se hace; en adelante, en el transcurso de la conversación, cada vez que se quiera hacer referencia a la 3ª persona, se deberá siempre apuntar en la misma dirección, ya que si se apuntara en otra dirección se entendería que se está haciendo referencia a otra persona distinta de

la referida antes (es decir, seguiría siendo una 3ª persona singular, pero se trataría de una entidad diferente).

Ahora, las mismas personas conversan, pero en vez de estar ubicadas frente a frente, se ubican una junto a la otra, mirando hacia adelante. En esta nueva situación, la persona que hable hará la 1ª persona apuntándose a sí misma en el pecho, igual que en la situación anterior, pero, si quiere hacer señas correspondientes a la 2ª y a la 3ª persona, deberá apuntar a lugares diferentes del espacio: la 2ª persona ahora se realizará apuntando hacia su lado (a su interlocutor), mientras que la 3ª persona deberá apuntar a un lugar cualquiera del espacio que no sea ni la persona que habla ni la porción del espacio a su lado, que ahora está ocupada por su interlocutor. La 3ª persona, que antes tenía que apuntar a cualquier lugar menos hacia adelante, ahora puede apuntar hacia adelante, pero no puede apuntar hacia el lado, porque se confundiría con la 2ª persona.

Algo similar ocurre cuando se quiere referir a lugares u objetos que no están presentes en el lugar de la conversación. En LSU, por ejemplo, si se va a hablar de algún lugar en particular, se señala en alguna dirección del espacio (distinta de la 1ª o de la 2ª persona) y se establece esa dirección como referencia. En adelante, durante la misma conversación, se entenderá que siempre que se señale en esa dirección se estará haciendo referencia a ese lugar.

Esta forma de establecer referencias tiene la posibilidad de integrarse, además, a algunos verbos que exigen la incorporación de referencias espaciales para realizarse completamente. Por ejemplo, consideremos el verbo DECIR. La configuración manual se mantiene constante, pero los sujetos y objetos indirectos concordados con ese verbo dependen de los lugares del espacio donde la mano comience y termine su movimiento. Así, por ejemplo, YO-TE-DIGO requiere que la mano comience a pocos centímetros de la boca del enunciador y que se mueva en la dirección de la 2ª persona (situada igual que en el ejemplo anterior de los pronombres personales); ÉL/ELLA-ME-DICE, en cambio, requiere que la mano

comience el movimiento ubicada en algún espacio correspondiente a la 3ª persona singular y que luego se mueva en dirección hacia la 1ª persona. Si se quisiera decir “Juan le dice a Pedro”, habría que asignar porciones del espacio que refieran a Juan y a Pedro (ambas en la 3ª persona, pero en lugares diferentes) y luego desplazar la mano, con la configuración correspondiente al verbo DECIR, desde la porción del espacio asignada a Juan hasta la porción del espacio asignada a Pedro. Lo mismo ocurre con referencias espaciales en verbos que exijan complementos, como puede ser el caso del verbo IR. Si bien existe una forma neutra del verbo, es muy poco frecuente que se use, ya que por lo general siempre se está hablando de alguien que va hacia algún lugar. En ese caso, si se quisiera decir que “Juan va a la panadería”, lo que se haría en LSU es ubicar a la panadería, asignándole alguna porción del espacio (en general esto se hace señalando el espacio y haciendo las señas de AHÍ LUGAR PANADERÍA, marcando que la referencia que se establece es de un lugar y no de una persona) y luego concordar el verbo con esa referencia. Por ejemplo, si quiero decir “Yo voy a la panadería”, y la referencia a la panadería ya estuviera situada, el verbo se realizaría con la configuración manual correspondiente y se movería desde la 1ª persona singular (el pecho del señante) hasta el espacio previamente asignado a la panadería.

En ambos casos, la porción del espacio que se asigna como referencia incide en la materialización final de la seña (porque afecta su dirección y su movimiento) y además aporta información relevante. Si utilizáramos un descriptor fonológico como el de Liddell y Johnson (1985), veríamos, por ejemplo, que la única diferencia entre las señas correspondientes a “yo te digo” y a “vos me decís” está dada por la dirección del movimiento y la ubicación de la mano al inicio y al final. Desde una perspectiva stokoeana, esto implica que el movimiento y la ubicación deberían ser clasificables como morfemas, análogos a los que se constatan en las lenguas orales, ya que se trata de elementos que aportan información semántica relevante y afectan las características materiales de la seña. Como explica Liddell (2003: 73):

Linguists studying ASL at that time⁵ (...) were bound to describing ASL signs in terms of structural terms. If one were to consider ASL to be a legitimate language, the meaning of ASL sentences must come from morphemes. Since location was one of the three aspects of a sign's structure proposed by Stokoe, this was the obvious aspect of structure to single out as carrying that meaning.

Consideremos, por ejemplo, el razonamiento presentado por Friedman (1975: 946), que dice:

The ASL lexicon contains no signs classifiable as 'pronouns'. The equivalent of pronominal reference is achieved by the signer's first establishing a frame of reference, in front of his body, within which he establishes points of reference identified with the object, persons, and locations to which he will refer.

La idea es la siguiente: el señante señala lugares en el espacio en frente de él y les asigna las referencias; cuando, en el correr del discurso, estas referencias son necesarias, se incorporan mediante un señalamiento directo (deixis) o por una integración de esos lugares referidos a la dirección del movimiento de las señas (Friedman 1975: 956), estableciendo una concordancia sintáctica. Por ejemplo, si un hablante quisiera decir algo sobre una persona que no está presente, entonces señalaría a algún lugar del espacio (que no coincida con la 1ª ni la 2ª persona) y diría el nombre de la persona. Esto establecería que, en adelante, cuando se señalase a esa porción del espacio, se estaría haciendo referencia a la persona antes mencionada. Si quisiera usar esa referencia en un verbo que acepte la incorporación, como el verbo VISITAR, podría hacer que el movimiento termine en el lugar asignado a esa persona, con lo que el sentido sería VISITAR-A-ESA-PERSONA. Como estas referencias contribuyen al significado final de la seña, deben, desde esta perspectiva, poder ser consideradas como morfemas.

De acuerdo con Liddell (2003:74), esta idea de que "directional signs move toward meaningful, linguistically specifiable points of articulation in the space

⁵ Se refiere a la década de 1970.

ahead of the signer” fue adoptada, con bastante uniformidad, por muchos autores durante los años ochenta y principios de los noventa, principalmente guiados por el imperativo de encontrar paralelismos entre las lenguas orales y las lenguas de señas.

Actualmente, si bien existen autores que conservan la idea de la existencia de estos puntos llamados *locus referenciales* (Massone y Machado 1994; Massone y Martínez, 2012) o, en general, de que este uso del espacio es una cuestión reductible a la morfología y a la concordancia sintáctica (Valli y Lucas, 2000: 94), otros autores empiezan a encontrar problemas teóricos a esta idea.

En un trabajo reciente, Meier y Lillo-Martin (2013) argumentan que las formas verbales que incluyen a la 2ª o a la 3ª persona no pueden ser completamente reductibles a un esquema fonológico y, por lo tanto, tampoco pueden ser vistas como morfemas. El argumento de las autoras es el siguiente: supongamos que tenemos una situación en la que un sordo va a hablar de dos personas que no están presentes en la conversación; de acuerdo a lo que ya vimos, el hablante va a tener que señalar dos porciones en el espacio que no se confundan ni con la 1ª ni con la 2ª persona y asignarles los nombres de las personas que serán referidas, para que luego, cada vez que se señale a una u otra porción del espacio, se entienda que se está haciendo referencia a una u otra de las personas. Supongamos que esa asignación se hace en dos espacios que son simétricos respecto del eje vertical del señante y que se encuentran a la misma altura y dispuestos en una línea horizontal paralela al pecho. Es decir: las porciones asignadas a una y otra persona están “espejadas” respecto de un eje que tiene al centro del cuerpo del señante como centro. De acuerdo a Meier y Lillo-Martin (2013), este ejemplo presenta un problema teórico, porque está estableciendo dos espacios que son simétricos y que tienen diferente contenido semántico. El problema es que no existe ninguna señal léxica en la que pueda establecerse una diferencia fonológica entre un espacio a la izquierda y uno a la derecha; ninguna señal léxica permite establecer un par mínimo en el que la diferencia entre las ubicaciones izquierda o derecha sea

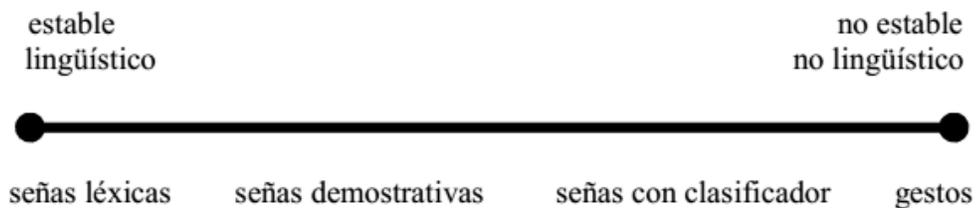
significativa, por lo que no existe doble articulación en ese plano. Sin embargo, se propone un ejemplo en el que esa diferencia sí implica diferencias de significado. Las autoras concluyen que esto indica que las referencias a 2da o 3ra persona (tanto en forma de pronombres independientes o integradas morfológicamente a los verbos de concordancia) son diferentes de los pronombres de 1ra persona, porque no pueden ser completamente determinados fonológicamente:

We conclude that first-person forms in ASL are fully describable phonologically; nonfirst person forms are phonological specified in part, and gestural in part (Meier y Lillo-Martin 2013: 164)

De acuerdo a esta interpretación, los pronombres de 1ª persona (singular y plural) serían estables en todas las realizaciones, por lo que podrían ser descritos fonológicamente, pero las referencias a 2ª o 3ª persona o a entidades tendrían un componente extralingüístico irreductible, que es la parte gestual.

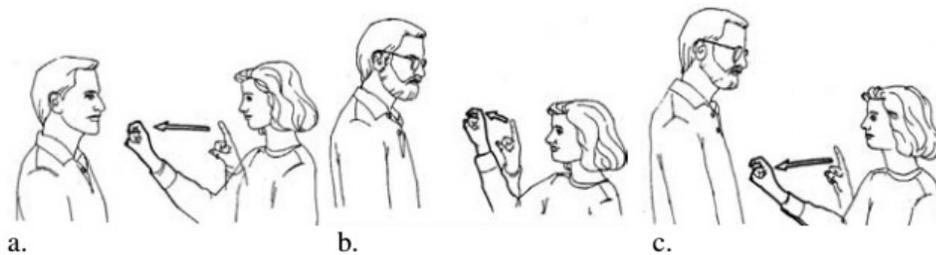
Esto ya había sido observado por Frishberg (1975) en el trabajo ya citado en el que la autora propone que las características icónicas o gestuales de las lenguas de señas tienden a desaparecer con el tiempo. La explicación que da en ese momento Frishberg (1975) es que estas características son propias de señas nuevas y que tienden a desaparecer a medida que estas se lexicalizan y se vuelven más arbitrarias. Meier y Lillo-Martin (2013), sin embargo, encuentran varios ejemplos de lenguas de señas en las que esta gestualidad presente en los pronombres y en la concordancia verbal no solo no desaparece, sino que se profundiza con el tiempo. Incluso encuentran casos de lenguas de señas recientes en las que la concordancia verbal espacial aparece recién en la segunda o en la tercera generación de hablantes (Meier y Lillo-Martin 2013: 167 y ss.), lo que demostraría que no se trata de vicios o impurezas propias de lenguas poco consolidadas, sino de una característica propia de estos sistemas de comunicación, que tiende a desarrollarse a medida que se enriquecen.

Oviedo (2000: 110 y ss.) también problematiza la existencia de doble articulación en este tipo de señas, por lo que se distancia de la línea stokoeana en este sentido, aunque en otros aspectos parece coincidir, como en la noción de clasificadores. Este autor propone la existencia de un “continuum entre lo lingüístico y lo no lingüístico” (Oviedo 2000: 118) como una línea que tiene, en un extremo, a las señas léxicas, estables e invariables, y en el otro, a los puros gestos, que él considera no estables y no lingüísticos. El problema de esta explicación es que presenta como “no lingüísticas” a algunas señas que al mismo tiempo serían parte de la lengua de señas que Oviedo (2000) estudia, por lo que deberían ser también lingüísticas, lo que a primera vista resulta contradictorio.



Otro ejemplo de solución alternativa a la estrictamente morfológica es la que brinda Liddell (2003: 75 y ss.). Este autor prueba que, en situaciones en las que los hablantes se encuentran presentes, la deixis de los pronombres no se hace hacia posiciones fijas en el espacio (locus referenciales), sino directamente hacia las partes del cuerpo de los hablantes. El autor muestra y compara dos verbos que incorporan al agente (como lugar de partida de los movimientos) y al paciente (como lugar de llegada), que son ASK-QUESTION y GIVE. En el marco de la teoría del locus referencial, lo que debería ocurrir con ambos verbos es que sus lugares de partida y de llegada coincidan. Es decir: si consideramos que el verbo GIVE termina apuntando al paciente más o menos a la altura del pecho, habría que considerar que ese lugar fue asignado como locus y que todas las señas que refieran o incorporen a esa persona como paciente deberán dirigirse al mismo lugar. El problema es que si se considera ASK-QUESTION, la seña no se dirige

hacia la altura del pecho del paciente, sino hacia su mentón. Esto ocurre incluso aunque el verbo GIVE haya sido utilizado antes en la misma conversación.



En el ejemplo tomado de Liddell (2003), las imágenes correspondientes a a) y b) muestran cómo el verbo se realiza realmente, mientras que la imagen c) muestra cómo debería realizarse si se dirigiera al locus establecido por el verbo GIVE. Esta última realización no fue registrada. El verbo ASK-QUESTION termina apuntando siempre al mentón del paciente; si el paciente es alto o bajo o se encuentra sentado o de pie o en un nivel superior de un edificio, el verbo alterará su lugar de llegada para apuntarle siempre al mentón; análogamente, el verbo GIVE, apuntará siempre al pecho de la persona, y variará en función de donde la persona se ubique

These facts about how signs are produced are inconsistent with the claim that there is a locus associated with the addressee toward which signs are directed. If there were such a locus, all directional signs referring to the same entity (...) would be directed toward that single locus. If one were to suppose that such a locus were ahead of the signer at the chin level (...), then although ASK-QUESTION→y⁶ would be directed toward that locus, GIVE→y, which is directed at chest level, would not. Pronominal reference to the addressee would also not be directed at that locus. It, too, is directed at chest height. (Liddell 2003: 75-76)

Para Liddell (2003), estas diferencias entre unos y otros demuestran que estos verbos no están totalmente codificados, sino que tienen una parte de índice que no puede ser despreciada. No se trata, por lo tanto, de locus que se asignen y funcionen como morfemas, sino de índices que apuntan a diferentes lugares en función de donde se ubiquen las entidades en el mundo.

⁶Las flechas corresponden a una notación propia del autor, que no desarrollo porque no es relevante para comprender el fragmento citado.

2.2.4 Orden sintáctico

En lo que tiene que ver con el análisis de la sintaxis oracional, existen varios estudios que permiten establecer similitudes entre lo que ocurre en las lenguas de señas y en las lenguas orales. Hay muchísimas construcciones en lenguas de señas en las que los hablantes yuxtaponen una serie de piezas léxicas estables para expresarse, igual que haría un oyente al organizar una oración de su lengua oral. También, al igual que ocurre con las lenguas orales, el orden en el que los elementos son dispuestos está prescrito por determinadas reglas, que son las que marcan la diferencia entre oraciones que son comprensibles (ya sea porque son aceptables o porque son gramaticales) o incomprensibles (inaceptables o agramaticales).

Massone y Machado (1994: 138), por ejemplo, muestran una serie de ejemplos de oraciones en LSA en las que la forma en la que se disponen sujeto, verbo y objeto hacen la diferencia entre la gramaticalidad y la agramaticalidad del enunciado. Esta disposición depende principalmente de las características del verbo involucrado y de la existencia o no de topicalización (alteración del orden sintáctico canónico para ubicar el tópico al principio de la oración). Así, por ejemplo, los informantes consultados por Massone y Machado (1994) evaluaron como aceptables a la oración PRO1 QUERER FUMAR (“Yo quiero fumar”) y la oración, topicalizada, FUMAR PRO1 QUERER (“Fumar es lo que yo quiero”), pero rechazaron a las oraciones construidas de acuerdo a los órdenes *VOS, *OVS y *VSO para los mismos constituyentes. Este rechazo, en oposición a la aceptación de los dos ejemplos anteriores, indica que la organización de las oraciones en LSA no es libre, sino que tiene reglas preferenciales que son utilizadas implícitamente por los hablantes, es decir que existen reglas sintácticas. En Uruguay, Fojo y Massone (2012) llegan a la conclusión de que el orden canónico de la LSU sería el de SOV, que puede cambiar por OSV, en casos de topicalización.

Otra característica encontrada por varios autores en todas las lenguas de señas estudiadas es el uso de los rasgos no manuales para marcar diferencias, por ejemplo, entre una oración interrogativa o imperativa y una aseverativa (Valli y Lucas 2000). Por ejemplo, en ASL o en LSU, una forma de indicar que una oración es una pregunta es fruncir el ceño durante la realización de la totalidad de las señas que la componen. Así, si una persona dice YO CORRER, en lengua de señas, sin fruncir el ceño, está diciendo “Yo corro”, mientras que si hace exactamente las mismas señas pero con el ceño fruncido, estará preguntando “¿Yo corro?”.

En general, existe bastante consenso en cuanto a estas dos características señaladas, que además parecerían ser comunes a todas las lenguas de señas del mundo: 1) existen reglas sintácticas que rigen el orden en el que los constituyentes de una oración deben organizarse y, 2), los rasgos no manuales cumplen una función sintáctica claramente codificada, por lo que excede al plano gestual.

Sin embargo, existe discusión relativa a si la sintaxis de las lenguas de señas es solamente esta (que puede ser equiparable a la de las lenguas orales) o si existe algo más, que excede a estas reglas que prescriben la correcta (aceptable o gramatical) yuxtaposición de los constituyentes de una oración.

Liddell (2003: 65), por ejemplo, reconoce y acepta la existencia de las reglas sintácticas descritas más arriba, pero duda de que permitan hacer una descripción exhaustiva de cómo funciona la producción y la comprensión de sentido en estas lenguas:

How are meanings expressed and understood in ASL? Grammatical structure – understood to mean “structured arrangements of conventional linguistic units” (Langacker 1991:548) – plays a central role in answering this question (...) But grammatical structure alone is insufficient. In addition to grammatical structure, understanding ASL involves conceptual mappings between semantic representations and numerous types of both spatial and non-spatial conceptualizations.

Como se ve, en opinión de este autor, la estructura gramatical no es suficiente para garantizar la comprensión de las expresiones en ASL si no se involucra además un manejo conceptual del espacio que, por lo menos, no es evidente o central (en caso de existir) en las lenguas orales, con lo que marca una diferencia entre unas y otras lenguas.

Hasta aquí he intentado presentar, de forma sumamente breve y resumida, algunas de las teorías propuestas por la lingüística de las lenguas de señas en el marco de la línea iniciada por Stokoe (1960). Lo expuesto no es en absoluto representativo de la totalidad de publicaciones y fenómenos encontrados en las lenguas de señas, lo que sería imposible de abordar en un trabajo de este tipo, pero creo que a grandes rasgos es bastante justo con los principales conceptos y trabajos realizados en esta línea, y que además lo expuesto hasta aquí es suficiente para tener una idea del tipo de problemas que surgen al intentar asimilar las lenguas de señas a las lenguas orales.

Capítulo 3: LA ICONICIDAD COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DE LAS LENGUAS DE SEÑAS

3.1 Arbitrariedad y motivación del signo lingüístico en la obra de Saussure

En los capítulos anteriores mostré cómo los autores de la línea post-stokoeana propusieron varios modelos para reducir a la iconicidad en las lenguas de señas. En la base de este razonamiento se encontraba el objetivo de demostrar que estas lenguas eran iguales a las lenguas orales, dando por sobreentendido que, de acuerdo a Saussure (1945[1916]), los signos de una lengua cualquiera deberían cumplir con la condición de ser arbitrarios o inmotivados.

A la hora de esbozar una teoría que reivindique a la iconicidad como característica propia de las lenguas de señas, puede llegar a pensarse, entonces, que 1) se está defendiendo la idea de que estas lenguas no son lenguas en el sentido en el que fueron definidas por Saussure (1945[1916]) o que 2) se está argumentando que, al definir al signo arbitrario como parte esencial de una lengua, Saussure (1945 [1916]) cometió un error, porque existirían lenguas cuyos signos no tienen esa propiedad.

En realidad, ninguna de estas opciones es correcta. Aunque es cierto que Saussure (1945[1916]: 93-94), define a la arbitrariedad como el primer principio constitutivo del signo lingüístico, también es cierto que él mismo reconoce la existencia de dos grupos de signos que presentan problemas a la hora de ser clasificados como arbitrarios, que son las onomatopeyas y las exclamaciones. Si, por ejemplo, se considera la onomatopeya “quiquiriquí” para referir al canto de un gallo, es claro que ese significante tiene algún tipo de semejanza con el sonido al que refiere. Lo mismo ocurre con exclamaciones como “¡ay!” que pueden parecer

espontáneas o más expresivas que un signo completamente arbitrario. En ambos casos, Saussure (1945[1916]: 95) ofrece ejemplos de los mismos signos onomatopéyicos y exclamativos en otras lenguas, mostrando cómo los significantes son diferentes, lo que probaría que son convencionales y no naturales (porque si fuesen naturales, debería esperarse que todos se parecieran entre sí). Además, muestra que dentro de cada lengua funcionan como signos arbitrarios, a pesar de su aparente motivación, porque su uso no se apoya en la imitación de un sonido, sino en la referencia a un sonido a partir de ese significante específico (no se podría referir al canto del gallo con cualquier sonido que lo imitara; el significante para ese significado es “quiquiriquí” y no otro).

Otra prueba, quizás más fuerte, de que estas onomatopeyas funcionan como signos arbitrarios igual que los otros, es que “una vez introducidas en la lengua, quedan más o menos engranadas en la evolución fonética, morfológica, etc., que sufren las otras palabras” (Saussure (1945 [1916]: 95). Este es el mismo razonamiento que, como ya vimos en el capítulo anterior, utiliza Frishberg (1975) para descartar a la iconicidad como rasgo propio de los signos de la ASL, argumentando que, aunque es cierto que muchos signos presentan aspectos icónicos en sus primeros años de uso, estos eventualmente desaparecen a medida que se lexicalizan y comienzan a verse modificados por los fenómenos de omisión fonológica comunes a todos los signos de una lengua. Como ya vimos, también, un estudio más reciente de Meier y Lillo-Martin (2013) encontró que muchas lenguas de señas no sólo no se vuelven más arbitrarias con el tiempo, sino que cada vez adoptan más características gestuales, por lo que el presupuesto original de Frishberg (1975) puede considerarse, por lo menos, discutible.

Dejando de lado el ejemplo de las onomatopeyas y las exclamaciones, que uno puede aceptar, junto con el autor, que son irrelevantes por tratarse de poquísimos signos en comparación con la totalidad existentes en una lengua, existe otro caso en el que Saussure (1945[1916]: 155) matiza a la arbitrariedad del signo, que es cuando acepta la existencia de signos que pueden ser *relativamente motivados*. De

acuerdo a esta idea, existen signos absolutamente arbitrarios, en los que no existe forma alguna de inferir el significado a partir de propiedades inherentes al significante, y signos relativamente arbitrarios o relativamente motivados, como pueden ser algunos sintagmas o palabras compuestas, en los que el significado puede llegar a inferirse parcialmente a partir del análisis de las relaciones composicionales. Así, por ejemplo, los significantes *diez* y *nueve* son absolutamente inmotivados, porque no tienen relación con su significado e incluso podrían intercambiarse sin que hubiera problema, pero el significante *diecinueve* es parcialmente motivado, porque su construcción (*diez + nueve*) tiene relación con su significado: la suma de los números *diez* y *nueve* da el número asociado a la palabra *diecinueve*, que a la vez se construye “sumando” a las palabras anteriores.

A continuación de este ejemplo, Saussure (1945[1916]: 156) dice algo que resulta muy interesante, que es un llamado a hacer una limitación de lo arbitrario para todas las lenguas:

En efecto, todo el sistema de la lengua descansa en el principio irracional de lo arbitrario del signo que, aplicado sin restricción, llevaría a la complicación suprema; pero el espíritu consigue introducir un principio de orden y de regularidades en ciertas partes de la masa de signos, y ése es el papel de lo relativamente motivado

Y en el párrafo siguiente agrega:

No hay lengua alguna en que no haya cosa motivada; en cuanto a concebir una en que todo estuviese motivado, eso sería imposible por definición. Entre los límites extremos –mínimo de organización y mínimo de arbitrariedad- se encuentran todas las variedades posibles (Saussure 1945 [1916]: 157)

En resumen, aunque Saussure (1945[1916]) comienza definiendo a la arbitrariedad como una propiedad fundamental de los signos de toda lengua, él mismo se encarga de decir, posteriormente, que esto no debe tomarse como una

negación acérrima de la existencia en paralelo de una motivación relativa⁷. Es claro que un signo no puede ser motivado e inmotivado a la vez, por lo que al nivel de las unidades aisladas, la motivación y la inmotivación son propiedades mutuamente excluyentes, pero si se considera al sistema en su totalidad se observa que no solo estas propiedades pueden coexistir, sino que su coexistencia es, como defiende Saussure (1945[1916]), necesaria para la constitución de una lengua natural.

Más allá de lo expuesto en el apartado anterior, existen otros argumentos que pueden ayudar a reconsiderar la compatibilidad entre las nociones de iconicidad y arbitrariedad en relación a los signos de una lengua determinada.

En opinión de Cuxac y Sallandre (2007), el rechazo de la iconicidad como rasgo incompatible con la arbitrariedad de los signos lingüísticos por parte de varios lingüistas es el resultado de una mala interpretación de la definición de ese concepto. De acuerdo con estos autores, Saussure (1945[1916]) da dos definiciones distintas de arbitrariedad en el *Curso de lingüística general*: la primera se da en la primera parte, titulada *Naturaleza del signo lingüístico* (Saussure, 1945[1916]: 91 y ss), con mucho énfasis en la relación entre el signo y su referente:

...the second figure of the tree (...) the example of “boeuf” (“ox”) and “Ochs” and the discussion of onomatopoeias, are reminiscent of the fairly traditional conventionalist conception of language, bordering on the nomenclature that Saussure claims to denounce, where the sign should not even need to be thought of as a separable unit (Cuxac y Sallandre 2007: 27)

Más adelante, Saussure (1945[1916]: 136 y ss) da otra definición de signo, en el marco de la definición de *valor*, como la asociación arbitraria de dos sistemas de elementos (significantes y significados) que se definen de forma puramente negativa. En esta definición, la idea del referente, presente en la anterior,

⁷Sallandre (2003: 39) hace un desarrollo similar de esta misma idea.

desaparece por completo, y la arbitrariedad aparece exclusivamente ligada a la asociación entre dos elementos de ambos sistemas.

In the first case, the iconic or non-iconic (i.e. arbitrary) characteristic of the connection between signs and their referent within the exclusive framework of their referential application qualifies a property that is inherent to them. By contrast, in the second case, putting forward signs as two-sided, arbitrarily-connected units can be envisaged only if prior complete dereferentialization has occurred, allowing a semiological object to be put forward outside of any utilitarian application, like a system closed in on itself. In this sense, the arbitrary nature of the signifier/signified connection is in no way an inherent property, but rather one of the effects of a human aptitude (Cuxac y Sallandre 2007: 28)

En resumen, si entendemos a la arbitrariedad como la relación entre dos sistemas de valores puros, uno de significantes y otro de significados, la iconicidad o no de un determinado signo en relación con su referente no es relevante. Nada impide a un significante ser icónico y existir plenamente dentro del sistema de significantes de la lengua, ya que su determinación dentro de este sistema depende de una propiedad negativa, que es su valor, y no de características positivas que le sean esenciales. La semejanza entre el significante y el referente y la asociación entre el significante y el significado pertenecen a planos distintos y no pueden, por lo tanto, excluirse mutuamente.

La reivindicación de la iconicidad como un atributo propio de las lenguas de señas no actúa, entonces, en perjuicio de su consideración como lenguas con la misma complejidad y estatus que las lenguas orales. Por lo tanto, la exigencia a las lenguas de señas de cumplir a rajatabla con la propiedad de inmotivación es el resultado de una mala lectura de la obra de Saussure (1945 [1916]) o de una concepción demasiado referencialista de los signos lingüísticos, que de todas formas es ajena a las ideas centrales de este autor.

3.2 La iconicidad en el marco de la lingüística de las lenguas de señas

En relación a la iconicidad, existe un relevamiento crítico muy extenso sobre el tratamiento de este tema por parte de distintos autores de Europa y Estados Unidos, realizado por Sallandre (2003: 49-52), que recoge los principales trabajos hechos durante las últimas décadas, en los que la postura predominante es el rechazo o la contención de la iconicidad de las lenguas de señas, basada sobre este prejuicio. En el mismo trabajo, la autora ofrece también una exposición de algunos autores que, aunque escasos, sí han tratado de considerar a la iconicidad como un atributo propio y positivo de estas lenguas, desde diversos enfoques, en estudios que se remontan tan lejos como hasta los años setenta (Sallandre 2003: 52-66). La existencia de este tipo de trabajos reivindicativos y su marginalidad frente a un paradigma en el que predominaba la línea opuesta (negacionista) confirma la hipótesis de que el rechazo a la iconicidad de las lenguas de señas no es el resultado de una interpretación objetiva y desprejuiciada de los datos, sino que, por el contrario, estaba fuertemente condicionada por la ideología de quienes la defendían.

En nuestra región, las menciones al tema son relativamente pocas, lo que llama la atención especialmente en el caso de las gramáticas y diccionarios publicados, que por definición deberían presentar descripciones extensas de estas lenguas y de sus principios funcionales. Massone y Martínez (2012: Parte II, cap. 3), ya citadas, no hacen más que una referencia marginal, en un pie de página donde, citando a Engberg-Pedersen (1993), definen a la iconicidad como un “peligro metodológico” que puede llevar a lingüistas e informantes a “ver la iconicidad adónde no hay nada y esperar que las construcciones en lenguas de señas sean más icónicas de lo que realmente son”. Cruz Aldrete (2008: p. 38), reconoce la existencia de iconicidad en la lengua de señas mexicana, pero la descarta rápidamente utilizando los mismos argumentos que usa Saussure (1945[1916]) para evitar considerar a las onomatopeyas como signos motivados: que las señas

“para referirse a los objetos del mundo en las distintas lenguas de señas se realizan de diferente modo” y que “hay señas que debido al cambio lingüístico y a las operaciones gramaticales han disminuido su iconicidad”. Este último argumento, por los motivos ya presentados en otro capítulo, no es concluyente. Oviedo (2000: 116) habla, para la lengua de señas venezolana, de señas que “pueden aparecer cada vez con formas distintas, que sin embargo son comprendidas por los usuarios en función de convenciones culturales o en virtud de su similaridad con las acciones representadas”, pero elige llamarlas *gestos*, en lugar de señas icónicas. En el caso de la LSU, las menciones al tema son inexistentes, hasta donde tengo conocimiento, con excepción de un breve párrafo en Behares, Monteghirfo y Davis (1987: 3), donde los autores presentan una clasificación de las señas, que inmediatamente rechazan, en *signos figurativos* y *signos convencionales*⁸. En opinión de estos autores, la iconicidad y la arbitrariedad no se excluyen mutuamente, por corresponder a niveles distintos de funcionamiento:

De acuerdo con esta dicotomía, las señas de la lengua de señas no podrían ser consideradas convencionales, porque se originan en (y usualmente se conservan) representaciones figurativas de los objetos a los que hacen referencia. Pero es obvio que la convencionalidad y la figuratividad no están en un mismo plano. Por el contrario, parece bien claro que las señas son figurativas en cuanto al objeto al que buscan asemejarse, pero son convencionales respecto al sistema lingüístico que integran y a la elección que la comunidad hizo de ellas en lugar de otras (Behares, Monteghirfo y Davis 1987: 3).

Aunque no son tan estrictos, porque aceptan que las características figurativas “usualmente se conservan”, el argumento de estos autores se acerca bastante a los presentados por Frishberg (1975) para restarle importancia a la iconicidad presente en la ASL, considerándola un fenómeno propio de la etapa inicial de los signos, que nada tiene que ver con su funcionamiento dentro del sistema de la lengua.

⁸Entiendo, por el contexto del fragmento, que por *figurativo* y *convencional* los autores se refieren a lo mismo que en este trabajo llamo *icónico* y *abstracto*.

Más allá de esto, resulta interesante que, en una primera aproximación, parezcan compartir el argumento de Cuxac y Sallandre (2007), de que iconicidad y arbitrariedad pertenecen a planos diferentes (la primera a la referencialidad y la segunda al sistema) pero, a diferencia de estos, lo hagan estableciendo una diferencia principalmente diacrónica, quizás por influencia del mismo trabajo de Frishberg (1975).

Pese al acercamiento aparente a la idea de Cuxac y Sallandre (2007), el desenlace en el trabajo de Behares, Monteghirfo y Davis (1987) termina siendo el opuesto: mientras que los autores franceses recuperan a la iconicidad para defenderla como un principio estructural, los uruguayos, luego de reconocer la existencia de iconicidad y de atribuirle al plano de la referencialidad, pasan a descartarla por completo para centrarse exclusivamente en lo que ellos entienden como la *lengua*, que es el sistema de signos definidos convencionalmente.

Siguiendo a Peluso (2010: 3), tal separación estricta entre el plano referencial y el plano simbólico existe pero no permite, llevada al extremo, una comprensión real de los aspectos semánticos relacionados con una lengua determinada:

Muchos autores, desde diversas perspectivas teóricas (Bruner, 1984; Nelson, 1988; Wertsch, 1991; Vigotsky, 1995; Serra y otros, 2000; Karmiloff y Karmiloff-Smith, 2001), coinciden en señalar que a lo largo de dicho proceso, los niños comienzan primero adquiriendo palabras con un muy bajo nivel de generalización, directamente relacionadas con los objetos del mundo con los que están experimentando, en lo que se podría considerar un proceso de “etiquetamiento” del mundo que los rodea sostenido por el lenguaje que fluye a través de los adultos.

A medida que los niños comienzan a ganar en generalización y a organizar los conceptos dentro de campos semánticos, las relaciones entre los términos se vuelven mayormente intrasistémicas (intralingüísticas) en lugar de intersistémicas. Como plantea Nelson (1988) se produce así un proceso de descontextualización con relación a los *objetos del mundo* y de recontextualización en términos lingüísticos (es decir, al interior del sistema).

De esta forma, si se hace un corte abstracto del sistema podemos centrarnos en las relaciones intrasistémicas, si estudiamos lo que los hablantes hacen con la lengua, no se puede dejar de observar las relaciones

que éstos establecen entre las *palabras* y las *cosas* y el plano representacional que media entre ambos.

Es cierto que la relación referencial entre el signo y el objeto al que refiere pertenece a un plano diferente a la relación entre el significante y el significado dentro del sistema de la lengua, pero no es cierto que ambos planos estén absolutamente desvinculados, como sostienen Behares, Monteghirfo y Davis (1987). De acuerdo con Peluso (2010), no es posible comprender a una lengua determinada si nos dedicamos a considerarla exclusivamente como un sistema de valores puros, porque este sistema de valores es el resultado de la interiorización de una conceptualización de los objetos del mundo, previamente categorizados y etiquetados por los hablantes como resultado de su experiencia directa, que no puede ser ignorada.

Llevado al caso concreto de las lenguas de señas, la iconicidad de los signos, lejos de ser una cuestión marginal, pasa a ser central, porque se relaciona directamente con esta primera conceptualización del mundo que luego es codificada por los hablantes. Esta es exactamente la base de la teoría postulada por Cuxac (2000), que voy a presentar a continuación.

3.3 Los niños sordos, el canal visual y la iconicización de la experiencia

Para explicar el funcionamiento de las lenguas de señas, Cuxac (2000) toma como punto de partida la consideración del proceso mediante el que estas lenguas surgieron históricamente, razón por la que lo llama un enfoque *semiogenético* (Fusellier-Souza, 2004: 81). Dado que las lenguas de señas son muy recientes en comparación con las orales, porque en algunos casos tienen apenas décadas de nacidas (como ocurre con la lengua de señas nicaragüense, que existe tan solo desde 1977 [Meier y Lillo-Martin 2013]), este tipo de estudios pueden hacerse –y se hacen- sobre corpus concretos.

Como mencioné antes, la mayoría de los niños sordos nacen en familias oyentes, lo que los ubica en una situación en la que no aprenden la lengua de sus padres, porque no la escuchan, pero tampoco aprenden la lengua de señas de su comunidad, porque sus padres no son sordos y no la hablan. En ese contexto, y ante la necesidad de comunicarse con su entorno sin que exista un código común, estos niños sordos generarían espontáneamente un sistema de gestos que, en caso de ser adoptado por toda la familia, pasa a funcionar como un código gestual familiar.

En opinión de Cuxac (2000), los niños sordos criados en familias oyentes construyen este código porque ponen en práctica un *proceso de iconicización de la experiencia*, que se apoya en la descripción de formas y gestos icónicos que permitan inferir los referentes que se quiere comunicar:

Ces créations lexicales gestuelles, constats d'une aptitude humaine à catégoriser, permettent de faire l'hypothèse de stabilisations conceptuelles pré-linguistiques. Celles-ci s'acréraient dans la perception ou, pour ne pas être trop réducteur, dans l'univers perceptivo-pratique. La forte ressemblance des formes gestuelles retenues montre qu'un processus d'iconicisation de l'expérience a été mis en oeuvre et que ce processus se fonde sur la description de contours de formes et/ou la reprise gestuelle iconique de formes saillantes des référents catégorisés. (Cuxac 2000: 22)

Estos niños, entonces, se apoyan en su percepción visual para elaborar formas gestuales icónicas que les permitan comunicarse con su entorno oyente inmediato y que implican categorizaciones o estabilizaciones conceptuales que pueden considerarse como pre-lingüísticas.

Si atendemos solamente a la idea de que existen categorizaciones y estabilizaciones conceptuales, se puede entender que Cuxac (2000) habla del mismo proceso de generalización progresivo del que habla Peluso (2010), citado anteriormente, que comienza con palabras muy simples y muy cercanas a objetos concretos del mundo y termina en conceptos interiorizados y asimilados al sistema de valores puros que es la lengua. La diferencia entre el planteo de Cuxac

(2000) y lo que ocurre con los niños oyentes se hallaría en que, en los niños sordos de familias oyentes, esta estabilización estaría guiada por el proceso de iconicización de la experiencia, que llevaría a que las formas integradas al código de comunicación muestren similitudes con los objetos a los que refieren; esto es apoyado por el hecho de que existan grandes similitudes entre las formas utilizadas por una y otra persona sorda, ya sea que se trate de personas aisladas o hablantes de distintas lenguas de señas.

Otra diferencia entre los niños oyentes y los niños sordos es que en estos últimos inciden los dos elementos particulares que, de acuerdo a Cuxac (2000), son: 1) las circunstancias sociales en las que esos niños se ven obligados a desenvolverse, que los obligan a ser creadores de un código de comunicación propio, por no tener acceso a una lengua ya establecida que puedan usar para comunicarse con su familia, y 2) la disponibilidad de un canal de expresión visual, que beneficia la creación de piezas “pre-léxicas” que se apoyan en la semejanza o en la imitación de los objetos del mundo a los que quieren referir; o lo que es lo mismo: que son icónicas.

Eventualmente, estos códigos familiares pueden ir complejizándose y expandiéndose, constituyendo lo que Fusellier-Souza (2006) llama *lenguas de señas primarias* (en adelante, LSP), que son sistemas de comunicación básicos con léxico y formaciones relativamente estabilizadas, que pueden llegar a servir de base para las lenguas de señas habladas por grandes grupos humanos (*lenguas comunitarias*). En otro trabajo, la misma autora (Fusellier-Souza 2004) hace un estudio comparativo de tres lenguas de señas primarias habladas por personas sordas de comunidades rurales aisladas de Brasil y constata la existencia, en todas ellas, de dos características ya mencionadas previamente en un estudio de Yau (1992, citado por Cuxac (2000)) en relación al surgimiento de lenguajes gestuales: 1) las piezas léxicas muestran influencias de la cultura oyente donde el sordo vive y, 2), al comparar las lenguas creadas por diferentes adultos aislados, se encuentra

que los significantes asociados a los mismos referentes estables presentan similitudes entre sí.

Además de constatar las características encontradas previamente por Yau (1992), Fusellier-Souza (2004) encuentra paralelismos estructurales entre las LSP y las lenguas de señas habladas por comunidades grandes de sordos (que ya no son espontáneas, porque cuentan con historia y reconocimiento institucional), lo que le permite defender la hipótesis de que estas lenguas de señas comunitarias (es decir, todas las lenguas de señas reconocidas en el mundo) son el resultado de una complejización de las LSP que surgieron espontáneamente en las comunidades de sordos aisladas (Fusellier-Souza 2006: 73-74).

Esto apoya a la afirmación de Cuxac (2000) de que la iconicización de la experiencia se encuentra en la base de todas las lenguas de señas habladas en el mundo y es el resultado de las circunstancias sociales en las que los niños sordos son o eran criados al momento de surgir las LSP sobre las que estas se basaron en combinación con el potencial icónico propio del canal visual. De acuerdo a esta teoría, esta iconicización de la experiencia sirve de fundamento para dos grandes grupos de elementos, que coexisten en todas las lenguas de señas:

1) Por una parte, sirve de base a una forma de decir basada en los mecanismos figurativos, llamada *intención icónica*⁹ (Cuxac 2000: 23) que

correspond à des séquences équivalant à: “voilà, ça s’es passé comme ça” – et l’on montre en disant; “où un personnage comme ça” – et que l’on montre en la décrivant, “où un personnage comme ça,…” -et que l’on montre en l’imitant, etc... Un peu ce qu’évoque ce que l’on nomme, en criminologie, une reconstitution.

Toutes les langues permettent de reconstruire des expériences, mais les langues orales ne font que le dire (sauf les cas d’ajouts gestuels: un poisson grand “comme ça”, ou d’imitation posturale de personnages, ou d’imitation de voix dans des dialogues rapportés), sans le montrer.

⁹En el original: *visée iconisatrice*. Elijo traducir *visée* por “intención” porque creo que, de todas las aproximaciones posibles, es la que más se acerca al sentido del texto original.

Il va en tout autrement avec les langues de signes, où la dimension du “comme ça” en montrant et/ou en imitant (comme si j’étais celui dont je parle, et quelles que soient ses actions) peut toujours être activée. (Cuxac 2000: 23 y 24)

Las lenguas de señas usan, en su nivel discursivo, composiciones de base figurativa para representar o explicar cosas como, por ejemplo, las actitudes de los personajes de una narración, la relación espacial entre determinados elementos involucrados en una situación o las características de forma, tamaño o movimiento de un objeto determinado. La base de la propuesta de Cuxac (2000) es que estas representaciones realizadas en el marco de la intención icónica no son absolutamente espontáneas o aleatorias, lo que las llevaría al plano de la pura pantomima o gestualidad y las dejaría fuera de la lingüística, sino que, por el contrario, están regidas por determinados principios organizacionales, llamados *estructuras de gran iconicidad*.

2) En segundo lugar, sirve de base a lo que se encuentra más allá de la intención icónica, que tiene que ver con el *léxico estándar* y las *estructuras semántico-sintácticas* que lo rigen. Este léxico estándar, con sus reglas de composición y sus niveles de análisis, fue durante muchas décadas el centro de la mayoría de los trabajos realizados en lingüística de lenguas de señas, especialmente por parte de los autores del paradigma asimilador, algunos de los cuales fueron mencionados en las páginas previas.

La existencia de este léxico y el hecho de que pueda llegar a describirse, a grandes rasgos, a partir de los modelos teóricos desarrollados por la Lingüística para las lenguas orales, no implican que se trate de signos absolutamente carentes de iconicidad o en los que, como decía Frishberg (1975), si esta existe, lo hace solamente como un resto del momento en que la seña fue acuñada, condenado a desaparecer con el correr del tiempo. Por el contrario, de acuerdo a este marco, el hecho de que este léxico estándar pueda ser combinado con estructuras de gran iconicidad en el nivel discursivo de las lenguas de señas, prueba que existe una

compatibilidad estructural entre ambos y comprueba que la iconicidad rige la totalidad de las estructuras de la lengua.

3.4 Problemas de los fundamentos de la perspectiva semiogenética

Tal como es presentado, llama la atención el excesivo centro que el planteo de Cuxac (2000) pone sobre los niños sordos criados en familias oyentes o en comunidades aisladas, sin considerar mayormente a los niños sordos hijos de padres sordos o el rol que puede cumplir la educación de los niños sordos una vez que ingresan a la educación formal y son instruidos en una lengua de señas en particular. Así presentado, parecería que todas las personas sordas se crían en entornos oyentes y que se ven obligadas a desarrollar su propio sistema de comunicación, lo que falso, ya que sí existen niños sordos hijos de sordos (aunque sea minoría, el 8% de una población no es un número despreciable) y también existen muchos niños sordos que, siendo hijos de oyentes, son escolarizados tempranamente en instituciones especiales bilingües.

Cuando Cuxac (2000) habla de la situación de los niños sordos criados por padres sordos, lo hace mucho más adelante en el libro (Cuxac 2000: 141-142) y no lo relaciona directamente con la presentación del enfoque semiogenético y la descripción de la iconicización de la experiencia, sino con la iconicidad presente en el léxico estándar. La idea es la siguiente: supongamos que un niño sordo aprende léxico sin entender su constitución icónica; por ejemplo, que aprende la seña para LECHE (en LSU se hace con una configuración manual que representa los cuernos de la vaca, ubicada a la altura de la boca) pero que nunca vio una vaca y que no sabe que la leche proviene de ese animal. Si nunca tuvo necesidad de comunicarse gestualmente con oyentes, porque aprendió directamente el léxico de sus padres, entonces, nunca tuvo oportunidad ni necesidad de gestos icónicos que eventualmente se codifiquen en un sistema de comunicación familiar y su lengua de señas deberá parecerse a las lenguas orales y constituirse exclusivamente de

léxico estándar, sin estructuras icónicas. Esto presenta un problema, porque tendríamos, por una parte, una lengua de señas en la que la iconicidad es el principio fundamental, hablada por los sordos hijos de oyentes, pero al mismo tiempo, una lengua de señas no icónica, que sería la hablada por los sordos hijos de sordos. La solución que da Cuxac (2000) es que ese niño sordo hijo de sordos descubrirá, de todas formas, la iconicidad de la seña, solo que lo hará a posteriori: primero, el niño aprenderá de sus padres, junto con el léxico, las reglas de uso de las estructuras de gran iconicidad que son propias de la lengua –que serán desarrolladas en el próximo apartado- y las aplicará en su habla; luego, esas mismas estructuras y su relación con el léxico le permitirán ir descubriendo la iconicidad que subyace a cada significante. De esta manera, el niño sordo hijo de padres sordos completaría el aprendizaje de los dos grandes bloques de la lengua: de la intencionalidad icónica y del léxico estándar, ambos como procesos manifiestamente icónicos.

El problema de esta explicación, además de que aparece muy lejos de las páginas donde se introduce la idea de la iconicización de la experiencia, es que no deja de considerar a los niños sordos hijos de sordos como muy poco relevantes en la constitución de la lengua. El argumento de que una lengua de señas determinada es el resultado de cierta actividad icónica espontánea de los niños obligados a comunicarse en un contexto oyente puede resultar válido para épocas lejanas en las que las poblaciones de sordos eran muy dispersas y no existía educación formal para estos niños. Pero en el contexto actual, en el que muchas lenguas de señas han sido estandarizadas y la concentración de grandes poblaciones en las ciudades ha permitido el surgimiento de comunidades de sordos bastante numerosas, no parece sostenible. Hoy en día, bastantes sociedades reconocen a las lenguas de señas y permiten a los sordos aprenderlas y difundirlas libremente, por lo que resulta difícil sostener que la situación niño-obligado-a-hacerse-entender-por-adultos-oyentes siga siendo el principio rector de estas lenguas. Por otra parte, es cierto que Fusellier-Souza (2004) encontró paralelismos estructurales entre varias LSP y que las lenguas de señas reconocidas en el mundo presentan mucho

más similitudes formales entre sí de lo que presentan las lenguas orales, pero eso no obliga a aceptar la hipótesis de que todas las señas se derivan de las creaciones de los niños sordos en entornos oyentes. Existen otros marcos teóricos que podrían explicar igualmente las similitudes entre dos lenguas poco desarrolladas, como las LSP, y que no necesitan de esa hipótesis, como las teorías postuladas por el generativismo o por autores como Bickerton (1981), para el caso de los criollismos surgidos espontáneamente, por citar apenas dos ejemplos, entre otros posibles.

Además, el uso de comunicación gestual durante las primeras etapas de la adquisición del lenguaje no parecería ser exclusivo de los niños sordos. Caselli y Volterra (1990: 263) realizaron un estudio comparativo sobre el uso de gestos y de palabras en parejas de niños sordos y oyentes (hijos de sordos y de oyentes respectivamente) en edad de aprendizaje de sus lenguas y encontraron que los usos de una y de otra forma de comunicación seguían las mismas etapas en uno y en otro caso; tanto los niños sordos como los oyentes usaban gestos en las etapas prelingüísticas de comunicación, que posteriormente eran combinados con palabras a medida que iban incorporando léxico. En ambos casos, los gestos comenzaban siendo *deícticos*, con un significado referencial dado exclusivamente por el contexto, y luego pasaban a ser *referenciales*, con un significado establecido convencionalmente entre el niño y su tutor y cuyo significado era libre del contexto de uso. De acuerdo con las autoras, gracias a su descontextualización, estos gestos referenciales permiten hablar de entidades o eventos que no se encuentran presentes, por lo que presentan un grado de simbolismo que permite considerarlos como elementos lingüísticos. El problema es que, mientras que en el caso del niño sordo, pasan a considerarse como elementos lingüísticos sin mayor problema cuando alcanzan cierto nivel de abstracción, con el niño oyente ocurre que nunca dejan de considerarse como simples gestos no lingüísticos. En opinión de las autoras, la investigación demuestra que el uso combinado de gestos, señas y palabras no está directamente relacionado con la lengua utilizada para estimular al niño, por lo que es común tanto a niños sordos como a oyentes.

Evidentemente, estos gestos referenciales, que por momentos, Caselli y Volterra (1990: 273) intencionalmente llaman *signs*, hacen pensar en el mismo proceso que Cuxac (2000) describe como iconicización de la experiencia, y que presenta como algo propio de los niños sordos criados por padres oyentes. En el estudio de Caselli y Volterra (1990), encontramos un fenómeno similar, porque se trata de gestos que, mediante el uso y el acuerdo entre el niño y el tutor, pasan a estabilizarse y a adquirir estatus lingüístico, pero con la salvedad de que entre los niños de Cuxac (2000) y los de Caselli y Volterra (1990) existen dos diferencias: 1) los niños estudiados por las autoras italianas son exactamente lo que no son los niños de Cuxac (2000): oyentes hijos de oyentes y sordos hijos de sordos, y 2) las autoras no hablan en ningún momento de iconicidad, sino de gestualidad cuyo significado se establece convencionalmente.

De todas formas, la investigación de Caselli y Volterra (1990) no es necesariamente contradictoria con la presentación de Cuxac (2000). En su trabajo, las autoras manifiestan que la creación de estos gestos referenciales no depende de la exposición a un *linguistic input* (Caselli y Volterra 1990: 277), por lo que puede perfectamente incluirse a los niños sordos hijos de oyentes. Si bien dicen que el significado de la gestualidad se establece convencionalmente, esto, como vimos, no tiene por qué vetar el surgimiento de formas icónicas. Es decir, en el marco de este estudio puede postularse que, si existe un desacierto por parte de Cuxac (2000), este radica en ver como una característica exclusiva de los niños sordos criados en familias oyentes a lo que es, en realidad, una característica general de todos los niños cuando empiezan a desarrollar un lenguaje. Desde este punto de vista, la idea central de su trabajo, de que las lenguas de señas tienen a la iconicidad como principio funcional, no tiene por qué ser falsa.

Más allá de las críticas que puedan hacerse a esta hipótesis en la que basa su teoría, creo que la propuesta de Cuxac (2000) es sólida en lo que tiene que ver con la descripción de las reglas estructurales que gobiernan a las lenguas de señas y que tiene un elemento muy positivo, que es el de proveer una base para analizar a

las construcciones discursivas y a sus relaciones con el léxico estándar, además de explicar una cantidad importante de fenómenos que no son satisfactoriamente abarcados por otras teorías. Asimismo, no creo que exista una necesidad lógica entre la hipótesis de que las lenguas de señas fueron creadas por niños sordos criados en contextos de oyentes y todo lo que el autor hace derivar de allí, que por otra parte parece ser cierto, por contar con un respaldo empírico considerable.

En resumen, podemos considerar que las lenguas de señas están integradas por dos grandes bloques de elementos, un léxico estándar, icónico pero estable, y un conjunto de estructuras icónicas, llamadas *estructuras de gran iconicidad*, que rigen principalmente las construcciones discursivas, y que ambos bloques están relacionados entre sí por cierta predisposición a categorizar icónicamente los elementos y eventos del mundo, llamada *iconización de la experiencia*.

3.5 La intención icónica: las estructuras de gran iconicidad

Cuando un hablante sordo, en un discurso cualquiera, se aleja del léxico estándar para pasar a expresarse mediante la intencionalidad icónica, lo que dice pasa a estar regido por una serie de estructuras llamadas *estructuras de gran iconicidad* que son propias de su lengua de señas y que prescriben su organización. Estas estructuras permiten al hablante “de transférer, en les anamorphosant fabilemente, des expériences réelles ou imaginaires dans l’univers discursif tridimensional apellé ‘espace de signation’” (Cuxac 2000: 24). Por esta razón, el autor las llama *tranferts* (en adelante: *transferencias*). Estas transferencias se agrupan en tres tipos básicos (*structures minimales*): *transferencias de tamaño y/o de forma*, *transferencias situacionales* y *transferencias personales*¹⁰ (Cuxac 2000: 31 y ss).

Algunos años después, Sallandre (2003) realizó un estudio del discurso de la LSF basado en la teoría de Cuxac (2000) y encontró por lo menos quince subtipos de

¹⁰En el original: *tranferts de taille et/ou de forme*, *tranferts situationnels* y *tranferts personnels*.

transferencias que exponen con mayor detalle algunos matices inherentes a las estructuras de gran iconicidad presentes en esta lengua. Por claridad y brevedad, me remito aquí a considerar solamente las transferencias propuestas originalmente por Cuxac (2000), sobre el entendido de que las subcategorías encontradas por Sallandre (2003), en tanto *sub-categorías*, no hacen más que profundizar y afinar lo que ya se encuentra en aquellas.

3.5.1 Transferencias de tamaño y/o de forma

Estas estructuras permiten representar el tamaño o la forma de objetos, lugares y personas. En la LSF (Cuxac 2000: 32) los gestos utilizados para representar este tipo transferencias siempre consisten de:

- 1) una configuración de la mano (o de las manos) indicando una forma base
- 2) un movimiento y una orientación de la mano (o de las manos) significando el despliegue de esa forma en el espacio
- 3) un punto de partida del despliegue que puede ser:
 - a) un lugar del cuerpo del locutor
 - b) un espacio neutro situado delante de él
 - c) una seña de léxico estándar emitida previamente
 - d) la mano dominada, ejecutando una forma de base a partir de la cual la forma descrita por la forma dominante se despliega

Lo que se observa arriba es una estructura precisa, repetida en varias observaciones a lo largo de un corpus de varias horas de material filmado. Cada vez que los hablantes de LSF registrados querían ilustrar un objeto, representando su forma o su tamaño, incluían los tres rasgos señalados, lo que prueba que esta transferencia, lejos de ser pantomímica o gestual, está gobernada por reglas propias de la lengua, conocidas y reconocidas implícitamente por todos sus hablantes. El hablante tiene libertad a la hora de representar las imágenes de tal o

de cual manera, pero el sistema impone constricciones que regulan esa representación.

Además de las configuraciones y de los movimientos de las manos, estas transferencias involucran a la cara del señante con dos funciones distintas (Cuxac 2000: 33-35): la mirada (normalmente dirigida hacia el interlocutor) se fija durante unos instantes en la porción del espacio donde la forma va a representarse, previo a la representación, funcionando como un llamador que anuncia la introducción, en el discurso, de la transferencia; la expresión facial, por su parte, incorpora una serie de gestos con funciones específicas, como, por ejemplo, inflar las mejillas cuando se está representando un objeto muy grande o pesado, dejar salir aire entre los labios protruidos cuando se representan objetos delgados o muy livianos, mover ligeramente los labios con las cejas quietas para expresar que un objeto no tiene nada de excepcional, etc.

Nuevamente, todos estos usos de la mirada y de la expresión facial no son absolutamente libres ni aleatorios, sino que están prescritos por la lengua misma. Esto quiere decir que siempre que se vaya a representar una transferencia de tamaño y/o de forma se deberá fijar la mirada en el espacio donde esta vaya a desplegarse o de lo contrario la realización podría considerarse inaceptable o incomprensible por parte de los interlocutores. De la misma manera, cada expresión facial va asociada a tipos específicos de objetos o de formas representados; si la lengua prescribe que deben inflarse las mejillas para representar objetos grandes o pesados, entonces no se podrá utilizar esa expresión para representar, por ejemplo, objetos delgados o livianos, porque también se estaría corriendo el riesgo de estar “hablando mal” y de hacer fallar la comunicación.

3.5.2 Transferencias situacionales

Estas son transferencias con las que el señante apunta a reproducir icónicamente en el espacio delante de él a escenas que representan el desplazamiento espacial de un actante, representado por la mano dominante, en relación a un locativo estable, que es representado por la mano dominada y es estructuralmente obligatorio (Cuxac 2000: 43).

Igual que ocurría con las configuraciones manuales y las expresiones faciales en las transferencias de tamaño y/o forma, en las transferencias situacionales también existen reglas que dictan qué tipos de configuraciones pueden usarse en función de los objetos y las situaciones que se quiera representar.

En el caso de los actantes (realizados con la mano dominante), por ejemplo, Cuxac (2000: 43 y ss.) presenta una lista tentativa de algunos usos registrados: la mano plana, con la palma apuntando hacia el suelo, podría representar el movimiento de formas planas que se desplazan, como un auto, un barco o los pies de una persona; una configuración con el puño cerrado y el índice extendido hacia arriba podría representar formas alargadas y verticales, como una persona. Si bien el uso es relativamente libre dentro de ciertos márgenes, nunca deja de estar sujeto restricciones: jamás se podría, por ejemplo, usar la mano plana con la palma hacia el suelo para representar a una persona que camina (aunque sí se podría hacer si la persona estuviese acostada, como, por ejemplo, adentro de un ataúd), ni tampoco se podría usar el puño cerrado con el índice apuntando hacia arriba para representar una forma plana y horizontal. Las mismas constricciones operan para las configuraciones que puede adoptar la mano que cumple el rol de locativo, que dependerá de la forma del lugar o del objeto que se quiere representar.

Este tipo de transferencias recuerdan al fenómeno que desde el paradigma asimilador se llamaba *clasificadores*, que como se recordará eran morfemas que representaban icónicamente determinados objetos del mundo para predicar de

ellos e incorporarlos a la narración. Por ejemplo, si la mano se ubicaba en forma plana, con la palma hacia el pecho del hablante, podría representar un pez; y el movimiento que esa mano hiciera en el espacio representaría la forma en la que el pez del que se está hablando nadaba. No existe, a mi entender, una gran diferencia en este punto específico entre el modelo de Cuxac (2000) y la propuesta de *clasificador* o *depicting verb* hecha por los autores presentados en un capítulo anterior. Desde el punto de vista del fenómeno aislado, cualquiera de las tres explicaciones parece relativamente razonable, e incluso puede decirse que las tres coinciden en identificarlo como un proceso fundamentalmente icónico. Pero si se considera a los modelos en su totalidad, la noción de *transferencia situacional* de Cuxac (2000) tiene la ventaja de que ubica a ese proceso icónico en un marco con el que es coherente, porque incluye a la iconicidad como característica general y estructural de todas las realizaciones de una lengua de señas, mientras que los demás autores solo lo incluyen como un fenómeno marginal, porque se trataría de una iconicidad que existe en el seno de lenguas que se rigen por otros principios, no icónicos. Además, Sallandre (2003: 83-84) observa una diferencia que no por ser sutil deja de ser importante: mientras que los *clasificadores* serían elementos cuyo objetivo es representar objetos del mundo, las configuraciones adoptadas por la mano dominante en las transferencias situacionales (llamadas *proformas*) tienen el objetivo de representar formas, que luego serán interpretadas como tal o cual objeto dependiendo del contexto en el que se utilicen. Desde el punto de vista de la economía lingüística, resulta más razonable pensar que los hablantes disponen de un inventario de formas que pueden significar de muchas maneras diferentes, dependiendo del contexto, antes que de un listado de morfemas asociados a la representación de objetos puntuales, que resultaría necesariamente mucho más extenso que el anterior.

Las transferencias situacionales también permiten un mecanismo que Cuxac (2000: 45) llama *remotivación de las señas estándar* que es lo que ocurre cuando una pieza léxica estable con un componente icónico importante se incorpora a la

narración y es utilizada como locativo. El autor presenta un ejemplo de la LSF que puede trasladarse perfectamente a la LSU:

Le signe standard ARBRE¹¹ a une valeur conceptuelle non décomposée en sous-concepts, bien que les doigts écartés puissent, si le signe est supporté par le regard du locuteur, représenter des branches. En structure de transfert situationnel, en tant que locatif, le signe ARBRE sera remotivé et tel doigt pourra figurer une branche de l'arbre.

Básicamente, lo que ocurre es que la mano dominada, utilizada para el locativo estable en este tipo de transferencias, no realiza una forma icónica cualquiera, sino que realiza una seña léxica estable que presente características icónicas notables. De esta manera, el léxico se remotiva, porque adopta una flexibilidad que le permite funcionar icónicamente dentro de la escena representada.

Este ejemplo sirve para ver una de las ventajas de estudiar a las lenguas de señas desde un paradigma que reconozca a la iconicidad como principio estructural. Desde la perspectiva post-stokoeana, la seña para ÁRBOL, analizada desde un punto de vista fonológico, dispone simultáneamente una serie de parámetros entre los que se ubica la configuración manual de la mano dominante (concretamente: la mano abierta, con todos los dedos extendidos y separados entre sí). No existe forma de justificar la descomposición de este fonema que es la configuración manual en partes menores constitutivas, que serían los dedos, si no es desde una perspectiva que entienda a la iconicidad como el rasgo constitutivo fundamental de esa seña, que permite que la mano extendida represente a la copa del árbol y que los dedos representen a las ramas. Además de lo que ocurre en el ejemplo presentado por Cuxac (2000: 45), en el que los dedos se remotivan para representar a las ramas, no sería raro encontrar otros ejemplos en los que el brazo se remotive y pase a significar el tronco; por ejemplo, si un señante estuviese explicando que se taló un árbol de determinada manera, seguramente haría la seña

¹¹La seña para ÁRBOL es casi idéntica en LSF que en LSU y se hace ubicando el antebrazo de la mano dominante verticalmente frente al señante, con el codo debajo y la mano, con los cinco dedos extendidos, hacia arriba. Se trata de una seña muy icónica en la que el antebrazo representa al tronco, la mano representa a la copa y los dedos representan a las ramas.

del árbol e ilustraría lo que quiere decir actuando sobre el “tronco”, es decir, el antebrazo. Esta remotivación de las señas estándar es altamente productiva en LSU.

Por último, y al igual que ocurría con las transferencias de tamaño y/o de forma, el uso de transferencias situacionales también implica un uso específico de la mirada. En el caso de la LSF, al menos, la mirada debe ubicarse primero en el espacio donde va a ubicarse el locativo estable (mano dominada), luego dirigirse hacia el actante (mano dominante) y finalmente volver a ubicarse sobre el locativo, anticipando el final del movimiento del actante (Cuxac 2000: 46).

3.5.3 Transferencias personales

En tipo de estructuras el narrador representa a las acciones realizadas por algún personaje animado (humano, animal u objeto animado) utilizando su propio cuerpo, como si él mismo fuera el personaje. De acuerdo con Cuxac (2000: 51), los sordos franceses disponen de una seña particular que define o anuncia a este tipo de construcciones; hasta donde sé, en LSU no existe tal seña o todavía no ha sido encontrada. Por lo demás, como voy a mostrar más adelante en el análisis del corpus, esta transferencia es ampliamente usada por los hablantes de LSU al hacer narraciones.

En general, este tipo de transferencia ha sido reconocida también por autores de otros marcos teóricos como una forma de referencia a la tercera persona, que es el marco en el que Friedmann (1975: 950) o Valli y Lucas (2000: 178) lo comparan con el estilo directo de las lenguas orales. Estudios más recientes, por ejemplo de Liddell y Metzger (1998) y Liddell (2003) lo llaman *constructed action* y lo vinculan a un marco teórico general, ya mencionado, que aplica la teoría de los espacios mentales formulada por Fauconnier (1985) y Fauconnier y Turner (1996) a la sintaxis espacial de las lenguas de señas.

De acuerdo con la teoría de Cuxac (2000), en este tipo de transferencias los hablantes escenifican a los objetos animados que cumplen el rol de actantes durante el fragmento de la narración en curso. El narrador se confunde con el personaje (de ahí la analogía con el estilo directo de las lenguas orales) y despliega una serie de elementos (mirada, postura, rasgos faciales, movimientos) icónicos que brindan información básica sobre los aspectos principales que es necesario transmitir para que la narración sea comprendida y que a la vez son los que permiten, cuando son alterados, reconocer cuando la transferencia pasa de un personaje a otro

Ce sont presque toujours des changements de posture –et parfois l’ajout d’indices gestuels reprenant l’une des caractéristiques physiques ayant participé à la description-présentation du personnage-, qui manifestent les changements de rôles dans une narration (...); l’adjonction d’une expression spécifique du visage, et/ou d’un indice descriptif supplémentaire déjà indiqué lors de la présentation du personnage (...), sont occasionnels et ont un caractère redondant (Cuxac 2000: 55)

Más allá de que sean sutiles, estas variaciones que permiten reconocer el cambio de personaje en la narración parecen también estar sujetas a reglas muy estables. De acuerdo a Cuxac (2000: 55-56) siempre que se cambia de personaje se observa que al final de la primera transferencia, el cuerpo del narrador se relaja y su rostro se vuelve inexpresivo, marcando que el narrador deja de representar al personaje y vuelve a “ser él mismo” por brevísimos segundos, antes de volver a modificarlos para marcar el comienzo de la próxima transferencia.

Una vez más, la presencia de un patrón en todos los casos registrados indica la existencia de reglas propias de la lengua que prescriben la realización de este tipo de construcciones de manera de que sean reconocibles y aceptables por los hablantes. Se trata de características estructurales y no de pura pantomima o gestualidad azarosa.

Por último, la mirada del narrador, como se trata de una representación de los actantes, no puede nunca fijarse sobre la cara del interlocutor, que de esta manera pasa a ser una especie de espectador de la acción representada. Esta mirada pasa a centrarse principalmente en dos tipos de elementos: en la acción o el objeto que el personaje está ejecutando (que puede estar o no presente por transferencia de tamaño y/o de forma), o en los demás actantes con los que el personaje representado interactúa. Cuando la mirada vuelve a dirigirse al interlocutor indica, junto a otros elementos, que la transferencia personal concluyó y que el narrador vuelve a ser él mismo (nuevamente: como cuando en un texto literario se abandona el estilo directo, que representa a la voz de un personaje, y volvemos a leer a la voz del narrador).

Este último uso es importante, porque como el narrador solamente puede representar a un actante a la vez, los demás actantes deben ser ubicados implícitamente en el espacio circundante, y esto se hace principalmente a través de la direccionalidad de la mirada, que debe ser orientada hacia la construcción de un espacio coherente. Por ejemplo, si hay dos personajes conversando y ambos son representados por transferencia personal, el narrador deberá cambiar la dirección de la mirada al representar a cada uno de ellos: si cuando representa al personaje A, mira a la derecha (ubicando al personaje B en ese lugar), entonces, cuando represente al personaje B deberá mirar a la izquierda (porque si el personaje B está a la derecha de A, entonces, cuando B mire a A deberá mirar a la izquierda). Este último punto será profundizado más adelante.

3.5.4 Más allá de las *structures minimales*

Como mencioné más arriba, las tres transferencias listadas hasta aquí constituyen la base de las estructuras icónicas que utilizan los hablantes de la LSF, de acuerdo al modelo de Cuxac (2000). Como tales, estas transferencias permiten componer estructuras más complejas, a saber: *transferencias dobles* (que involucran mayor complejidad estructural), *transferencias personales estereotipadas* (mayor

complejidad interpretativa), y mecanismos de construcción de cohesión y coherencia en el nivel discursivo.

3.5.5 Transferencias dobles

Las transferencias dobles (*doubles transferts*, en el original) son estructuras que combinan una transferencia situacional con una transferencia personal (Cuxac 2000: 63). El autor distingue dos tipos:

- 1) Una transferencia personal en la que la mano dominada representa a un locativo estable, igual que en una transferencia situacional, con el que ese personaje representado se relaciona.
- 2) Un segundo tipo, que se asemeja más a las transferencias situacionales en la medida en que representa desplazamientos (Cuxac, 2000: 64) y que se subdivide en dos tipos:
 - a) El narrador representa (transferencia personal) a un actante en relación al cual otro actante, representado con la mano dominante, se desplaza (como en una transferencia situacional).
 - b) El narrador representa (transferencia personal) a un actante que se desplaza en relación a un locativo estable. Este locativo estable puede ser ubicado espacialmente mediante deixis acompañada de una pieza léxica (se marca el lugar y se dice qué es el lugar o el objeto que ahí se encuentra). Cuxac (2000: 64) muestra un ejemplo ilustrativo: el narrador representa a un hombre que está conduciendo un automóvil (transferencia personal), de repente, abandona la transferencia para hacer la seña de ESTADIO en un lugar del espacio frente a él, luego, en el mismo lugar del espacio, pasa a realizar una transferencia de forma para ilustrar cómo es el estadio; finalmente, dejando las manos

fijas en la transferencia de forma, retoma la transferencia personal, mira a las manos (al “estadio”) y gira ligeramente hacia la izquierda, mientras las manos se mueven a la derecha. La lectura es: un hombre está conduciendo su automóvil, mira hacia la derecha, donde está el estadio, y se queda mirándolo mientras gira a la izquierda.

3.5.6 Estereotipos de transferencias personales

Son estructuras que se parecen formalmente a las transferencias personales pero que involucran expresiones faciales (mímica) con interpretaciones condicionadas culturalmente. Por ejemplo, si el narrador quiere indicar irónicamente que un personaje tiene miedo, puede arquear las cejas y la boca, mordiéndose la punta de los dedos; si quiere indicar que un personaje es malvado, puede fruncir el ceño y sonreír con maldad, y así sucesivamente.

La diferencia con las transferencias personales es que no se trata de gestos que deban ser interpretados como ocurriendo realmente dentro del mundo narrado, sino como datos o comentarios que el narrador nos aporta para informarnos sobre el estado anímico o la forma de ser de los personajes. Por ser fuertemente culturales (“inspirés par l’observation de la vie quotidienne, la bande dessinée, le dessin animé, le cinéma, l’art pictural, la statuaire” (Cuxac, 2000: 71)) es evidente que son parte de cada lengua de señas específica y que el gesto que en una lengua de señas significa una cosa puede significar algo completamente distinto en otra.

3.5.7 Cohesión y coherencia en el discurso

De acuerdo a lo consignado por Cuxac (2000), cuando los sordos franceses se disponen a realizar una narración se basan principalmente en la aplicación de las transferencias enumeradas más arriba, eludiendo tanto como se pueda el uso del léxico estándar. Dado esto, una narración cualquiera en LSF puede llegar a verse como una sucesión de imágenes (Cuxac 2000: 86), a la manera de una película.

Pero para que esta sucesión de transferencias sea comprendida como una narración, es necesario implementar una serie de mecanismos ajenos a ellas que permitan al espectador la interpretación de un todo coherente y no de una tira de imágenes inconexas.

El primer elemento importante es el uso de la mirada. Cada transferencia involucra un uso específico de la mirada en relación al espacio donde se realizan las señas y al espectador; esto implica, a su vez, la prohibición de fijar la mirada en el interlocutor mientras se está realizando una transferencia. En el caso de las transferencias personales, por ejemplo,

le regard du narrateur ne doit plus, lorsqu'il est en transfert personnel, croiser le regard de son interlocuteur, sinon il redevient le narrateur prenant en charge le message qu'il véhicule (Cuxac 2000: 87)

La dirección de la mirada permite reconocer a la persona que ve la narración cuándo está siendo interpelada como interlocutor y cuándo como espectador; es decir: cuándo el narrador está actuando como narrador y cuándo está interpretando a uno de los personajes mediante una transferencia personal.

Lo mismo ocurre cuando se realizan transferencias situacionales, que ilustran alguna de las acciones del relato: la mirada del narrador debe posarse sobre la acción, como si fuera un espectador más, lo que favorece una interpretación de los hechos como si fuesen narrados desde un punto de vista objetivo.

Además, la organización del relato deberá seguir el mismo orden que aquel en el que los hechos del mundo narrado se sucedieron (Cuxac 2000: 87), reduciendo al mínimo la introducción de *flashbacks* o *flashforwards*.

3.6 La Lengua de Señas Francesa más allá de la intención icónica

Como decía al principio de este capítulo, Cuxac (2000) divide a su trabajo en dos grandes grupos de construcciones: aquellas que tienen que ver con la puesta en acción de la intención icónica (las estructuras de gran iconicidad) y aquellas que van más allá de ella. Dentro de este último grupo, el autor incluye a todo lo relativo al léxico estándar y su organización, así como también a la superposición de informaciones semánticas diversas en una sola seña (gracias a la tetradimensionalidad del canal) y a la utilización pertinente del espacio para marcar relaciones semánticas.

En relación a este trabajo, que se propone un análisis formal de algunas formas discursivas en LSU, la teoría de Cuxac (2000) interesa principalmente por las estructuras de iconicidad presentadas en los apartados anteriores, que son la base de las construcciones narrativas en LSF y creo que también en LSU. De todas formas, como se trata de un modelo de análisis que discute a las teorías que tomaron como base para sus trabajos al estudio de niveles de análisis análogos a los investigados por la lingüística de las lenguas orales (fonológico y morfosintáctico), creo que cabe hacer una presentación, aunque sea mínima, de lo que este marco teórico divergente tiene que decir también respecto de esos niveles. Además, como se mencionó en relación al fenómeno de remotivación de señas estándar, la frontera entre el léxico estándar y las estructuras de gran iconicidad no es del todo rígida, sino que existe un ida y vuelta entre ambos, por lo que la comprensión de estas últimas requiere también de una comprensión del primero.

En particular me voy a centrar en el aspecto que creo que es más divergente respecto del paradigma stokoeano, que es la composición del léxico estándar y las características de sus elementos constitutivos.

3.6.1 El léxico y las partículas sublexicales: el carácter molecular de los signos estándar

Como sabemos, la teoría de Cuxac (2000) parte de la base de que todos los elementos de una lengua de señas son el resultado de la puesta en funcionamiento de los procesos de iconicización de la experiencia. Esto incluye, por supuesto, a las piezas léxicas y sus unidades constitutivas:

Un modèle intégrant une composante iconique n'a de sens que si l'iconicité des signes standards est un phénomène qui affecte le lexique dans une proportion quantitativement importante. Contrairement à de nombreuses descriptions qui ont qualifié l'iconicité des signes de phénomène marginal, je montrerai qu'il s'agit d'un phénomène sous-évalué qui caractérise une large majorité de signes standards (Cuxac 2000: 138)

Al hacer referencia a las descripciones que “ont qualifié l'iconicité des signes de phénomène marginal”, el autor refiere a la línea de autores seguidores del trabajo de Stokoe (1960) que postulaban la existencia de fonemas (*cheremes*), en la ASL, que eran análogos a los de las lenguas orales en el sentido de que eran conjuntos de unidades discretas y totalmente arbitrarias. Cuxac (2000: 137-138) rechaza esta analogía y discute la existencia de un nivel fonológico asimilable al de las lenguas orales. Como ya se mencionó, si aceptáramos que los *cheremes* equivalen a los fonemas, deberíamos aceptar que la LSF es una lengua con más de 150 rasgos distintivos en su nivel fonológico, lo que resulta muy poco económico y sumamente complejo para una lengua natural; además, cuando se estudian pares mínimos para establecer la existencia o no de rasgos distintivos, la ocurrencia de casos es tan escasa que muchas veces se presentan solamente uno o dos como evidencia, por lo que la generalización resulta difícil de demostrar.

Como alternativa al nivel fonológico propuesto por Stokoe (1960), Cuxac (2000) propone la existencia de una organización que toma como punto de partida a la iconicidad. Al igual que la propuesta stokoeana, este modelo considera a las señas como unidades con significado formadas mediante la articulación simultánea y

secuencial de una serie de unidades mínimas o parámetros (configuración, orientación, movimiento), pero la diferencia se encuentra en que Cuxac (2000: 146) propone que estas unidades mínimas ya tienen un significado propio asociado, lo que las acerca más a los morfemas que a los fonemas de las lenguas orales. Para ilustrar esta idea, presenta la metáfora de considerar a los signos estándar como moléculas, compuestas por una diversidad de “átomos de sentido” (Cuxac 2000: 145-146). En este marco, los parámetros (configuración, ubicación, movimiento) no son considerados fonemas, como proponía Stokoe (1960), ni rasgos distintivos, como postularon Klima y Bellugi (1979) o Liddell y Johnson (1985), sino que son considerados componentes *morfémico-icónicos* (Cuxac 2000: 155), poseedores de un significado icónico potencial que se manifiesta a la hora de articularse con otros parámetros para constituir una seña determinada.

Uno de los ejemplos proporcionados por el autor para explicar esta idea puede trasladarse perfectamente a la LSU. Consideremos a la seña para ENCONTRARSE: se ubican ambas manos, separadas, frente al señante, con los puños cerrados y los dedos índices extendidos hacia el cenit; luego ambas manos se acercan hasta que se encuentran frente al pecho del señante. Esta seña es claramente icónica, porque existe una semejanza muy fuerte entre el significante y el significado: los dedos índices (formas alargadas y verticales) representan a dos personas de pie, mientras que el movimiento (desplazamiento lineal horizontal de ambas manos hasta encontrarse en el medio) es análogo al que harían dos personas que se encuentran en el mundo real; es decir: existe un significado condicionado icónicamente en cada uno de los parámetros involucrados en la articulación de la seña. Desde una perspectiva stokoeana, habría que pensar que estos parámetros son arbitrarios, por lo que ninguno de ellos podría tener un significado inherentemente asociado. Si esto fuese así, cualquiera de ellos podría ser sustituido por algún otro parámetro del sistema fonológico de la lengua, siempre y cuando se respetase el principio de diferencia y no se reprodujese el significante de algún otro signo, pero la realidad es que existen algunas configuraciones que se resisten a esta sustitución. No se podría, por ejemplo,

reemplazar a la configuración (puño cerrado; índice hacia arriba) por la que se usa para LLAVE (puño cerrado, pulgar apoyado sobre la primera falange del índice), ni por la que se usa para TELÉFONO (puño cerrado; pulgar y meñique extendidos)¹². Una seña así resultaría tan extraña que sería inaceptable para los hablantes, porque existe una restricción que impide eliminar la iconicidad propia de la seña y exige que las configuraciones de las manos ejecuten formas alargadas y verticales que puedan interpretarse como personas de pie. Lo mismo ocurre con el parámetro movimiento, que desde la perspectiva stokoeana debería poder ser sustituido por cualquier otro, sobre la base de su arbitrariedad; esta seña tampoco resultaría aceptable si el movimiento, en lugar de ser lineal y hacia el centro, fuese, por ejemplo, circular y hacia los lados, o un movimiento de arco que comience en el centro, con las manos juntas, y termine abajo con las manos separadas. La iconicidad propia de la seña no es solamente un resto de su etapa de surgimiento y de incorporación a la lengua, sino que es un principio vivo que todos los hablantes tienen presente. Incluso si aceptáramos que las señas están sujetas a procesos de omisión fonológica, resulta impensable que esta seña se modifique lo suficiente como para perder sus características icónicas centrales (figuras alargadas de pie, movimiento hacia el centro). En opinión de Cuxac (2000: 141), lo que opera en este caso es una regla que marca la no contradicción icónica de los parámetros utilizados en una seña:

Ce que je veux dire, c'est qu'il y a une logique de l'iconicité qui ouvre les paramètres des signes à un ensemble de possible cohérents c'est à dire compatibles iconiquement avec ce à quoi ils réfèrent. Ce point de non-contradiction iconique est au moins aussi important que la constatation d'iconicité pour défendre l'idée d'une non-équivalence entre l'organisation signifiante des langues des signes et les phonologies des langues orales.

¹² En Uruguay, contamos con un sistema de escritura desarrollado en el Programa de investigación TRELUSU, según el cual estas configuraciones se transcriben de la siguiente forma (Bonilla y Peluso, 2010; Peluso y Val, 2012):
 LLAVE: @|./-1”>234<-
 TELÉFONO: @+>123<-4+

La concepción del léxico estándar como unidades moleculares provee también un marco teórico para explicar la composición o variación de algunas señas, en función de las alteraciones que se quieran efectuar sobre sus significados. Considérese de nuevo la seña para ENCONTRARSE: si el hablante que ejecuta la seña quisiera, podría alterar alguno de sus parámetros para modificar su significado; para decir, por ejemplo, que las personas se encontraron bruscamente, podría alterar el movimiento normal de la seña y hacer que las manos se muevan bruscamente y se choquen en el centro; si quisiera decir que una de las personas es de estatura muy alta o muy baja, podría alterar las configuraciones de las manos (por ejemplo, arquear un poco el índice, reduciendo la “altura” del dedo) para ilustrarlo. Estas alteraciones solamente son posibles (y aceptables y comprensibles) si se parte de la base de que cada uno de los parámetros involucrados tiene una cuota de significado que le es inherente: las configuraciones de las manos, refieren a las personas que se encuentran, mientras que el movimiento de las manos refiere a la forma en la que se encuentran.

Resulta interesante ver que este marco, además, permite elaborar explicaciones alternativas para algunos de los fenómenos presentados antes en este trabajo. Por ejemplo, la concepción del léxico estándar como conglomerados de componentes morfémico-icónicos permite comprender mejor al fenómeno de remotivación de señas estándar, en el que algunas partes de las piezas léxicas se descomponen para integrarse a nuevas construcciones significantes; esta parece una explicación más económica para los fenómenos que otras teorías que consideran *classifiers* o los *depicting verbs*: no se trata de verbos ni de morfemas que se articulen con bases sustantivas, sino de partículas de sentido cuya iconicidad les permite recombinarse para elaborar nuevos significantes. Algo similar ocurre, por ejemplo, con algunas de las que Liddell (2003) llama *compound signs*, como el ejemplo de CERRAR-PUERTA-CON-LLAVE, citado también anteriormente: puede verse como una seña compuesta, pero también puede verse como una remotivación en la que la pieza léxica PUERTA queda representada en la mano

dominada, como locativo, mientras el narrador realiza una transferencia doble del primer tipo y “le pone la llave”.

Más allá de la comparación entre los distintos modelos, creo que lo interesante de la teoría de Cuxac (2000) es que ubica a la iconicidad como una propiedad central de las lenguas de señas y eso le permite considerar como lingüístico a un conjunto importante de fenómenos que los sordos usan muy frecuentemente en el nivel discursivo y que desde otros marcos teóricos no pueden ser estudiados, ya sea porque no proveen herramientas adecuadas o porque los rechazan abiertamente, por considerarlos ajenos a la lengua.

Capítulo 4: EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y EL DISCURSO EN LENGUA DE SEÑAS. CONCEPTOS BÁSICOS Y ANTECEDENTES

4.1 Principales términos cinematográficos

A lo largo de todo el capítulo que sigue voy a usar algunos conceptos básicos propios del cine: cuadro, plano, montaje, escena, secuencia. Para garantizar la claridad del texto, y teniendo en cuenta que este trabajo se relaciona principalmente con el área de la Lingüística y no del cine, creo que es conveniente definirlos antes de continuar. Por el momento, se usará como fuente principal a Konigsberg (2004); más adelante serán utilizados otros autores.

El *cuadro* se define como “márgenes de la imagen en pantalla que lo envuelven como el marco de una pintura” (Konigsberg, 2004: 148). El cuadro es lo que delimitan los cuatro bordes de la pantalla y de su nombre se deriva el verbo *encuadrar*, que significa llevar a determinada porción de la realidad hacia adentro del cuadro, apuntando la cámara hacia ella.

Un *plano* es lo que se registra en una cámara de video o de cine desde que se presiona *rec* hasta que se presiona *stop*, siempre y cuando no se introduzcan interrupciones en la edición posterior. De acuerdo a Konigsberg (2004: 414), se trata de una “...acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento interrumpido de la cámara”. Supongamos que se filma a una persona A hablando por teléfono; el resultado es un plano único de A. Ahora supongamos que además se filma a la persona B con la que A está hablando y se hacen varios cortes en el plano de A para intercalar las respuestas de B, organizando un diálogo. En este caso, el resultado será que lo que antes era

solamente un plano de A ahora pasa a ser varios planos de A alternados con varios planos de B.

Existen varios tipos de planos, en función del encuadre que se haga de los personajes u objetos registrados, así como también de la distancia de las personas hacia la cámara y de los movimientos que esta realice. Una clasificación muy extendida permite distinguir los siguientes *valores de plano*: *plano general* (los objetos se encuentran muy lejos de la cámara, comúnmente se utiliza para mostrar paisajes o para hacer una primera presentación del lugar donde los personajes se desenvuelven), *plano entero* (las personas se ven enteras, de pies a cabeza, dentro del plano), *plano americano* (las personas se ven aproximadamente desde la rodilla hasta la cabeza), *plano medio* (las personas se ven desde la cintura hacia arriba) y *primer plano* (vemos a las personas desde el pecho hacia arriba, como un busto, o solamente la cara). Además, a estos habría que agregar el *plano detalle*, que se utiliza para mostrar detalles de objetos o destacar algún elemento en particular (no se usa para filmar personas, aunque sí puede usarse para mostrar detalles de ellas, como, por ejemplo, un reloj, un collar, alguna característica de la ropa, etc.).





De arriba a abajo, ejemplos de plano general, plano entero, plano americano, plano medio y plano detalle (*Indiana Jones y la última cruzada* [Spielberg, 1989])

Eventualmente, puede llegar a agregarse información sobre la inclinación o el ángulo que existe entre las personas y la cámara, en cuyo caso se hablar del *perfil*: si no se aclara explícitamente, se da por entendido que la persona se encuentra de frente a la cámara, sin inclinación; si se habla de *perfil derecho* o *perfil izquierdo* se entiende que la persona está mirando totalmente hacia la izquierda del cuadro o totalmente hacia la derecha del cuadro (es decir, se ve solamente la parte derecha o la parte izquierda de su cabeza); por último, si el ángulo es oblicuo, se habla de *¾ de perfil derecho* o *¾ de perfil izquierdo*.



Ejemplos de perfiles: primer plano frontal (izq.), primer plano en perfil izquierdo (centro) y primer plano en ¾ de perfil izquierdo (der.) (*La pasión de Juana de Arco* [Dreyer, 1928]).

El concepto de *montaje* será desarrollado en profundidad en el próximo capítulo. Por ahora, alcanza con definirlo como “proceso de montar una película, de ensamblar todos los planos (...) en la película definitiva” (Konigsberg, 2004: 326).

La palabra *escena* tiene varias interpretaciones. En este trabajo la vamos a entender como “escenario físico o localización de una acción concreta” (Konigsber, 2004: 326). Es decir, que la escena es una unidad de tiempo o de espacio en la que transcurre una acción determinada. Si hay un salto en el tiempo o un cambio de lugar, esto implica un cambio de escena.

La *secuencia* se define como una “serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente” (Konigsberg, 2004: 488). Es decir, cuando en una película se utilizan varios planos y escenas diferentes para

contar una unidad dramática menor dentro de la totalidad dramática de la película. Un ejemplo clásico son las persecuciones en los westerns o en las películas policiales, que tienen unidad dramática propia porque incluyen un comienzo, un desarrollo (que abarca varios planos y escenas, porque las persecuciones suelen involucrar grandes desplazamientos espaciales) y un desenlace (el perseguido es atrapado o escapa), pero que a pesar de ser relativamente independientes no dejan de estar sujetas a la narración principal que es la película.

4.2 Lenguaje cinematográfico: narración, plano y montaje

4.2.1 El cine como lenguaje

El problema de la significación en el cine y su alcance ha sido muy estudiado desde mediados del s. XX hasta nuestros días. Dado que es evidente que las películas construyen significados a partir de determinadas reglas y determinadas unidades, hubo autores que consideraron la posibilidad de que el cine fuese un sistema semiológico comparable a una lengua humana. La discusión fue abordada por Metz (2002[1964]: 57-114) en un famoso artículo en el que concluye que el cine, si bien merece ser considerado y estudiado como un sistema semiológico, no presenta las características suficientes para ser considerado análogo a una *lengua*, en el sentido saussuriano. Por ejemplo, de acuerdo a Metz (2002 [1964]), el cine no presenta ninguna unidad que pueda considerarse un *signo arbitrario*; la unidad mínima con significado, en cualquier caso, podría ser considerada el *plano*, pero su significado es tan amplio y variable que resulta más comparable a una oración que a una pieza léxica (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999: 55). Tampoco existen unidades mínimas carentes de significado que puedan asimilarse a los fonemas, por lo que no existe doble articulación, sino una “más que momentáneamente y en cierto modo por azar” (Metz 2002 [1964]: 89) primera articulación.

Por esta razón, cuando se hace referencia a las unidades o a las reglas de articulación que integran este sistema, se habla de *lenguaje cinematográfico*, tomando el sentido que la palabra tiene en Saussure (1945 [1916]: 38), como un fenómeno más amplio y menos estructurado que una *langue*, pero reconociendo, al mismo tiempo, que existe cierta sistematicidad que merece ser estudiada y formalizada.

4.2.2 Narración cinematográfica: historia, argumento y estilo. El enfoque constructivista

A lo largo del s. XX se han postulado infinidad de enfoques y de marcos teóricos distintos que estudian el cine, ya sea desde la semiología, desde la narratología o el psicoanálisis. Una presentación exhaustiva de las principales corrientes puede consultarse en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999).

En este trabajo voy a basarme principalmente en los trabajos de Bordwell (1997, 1996) y de Bordwell y Thompson (1995) para esquematizar los mecanismos mediante los que el lenguaje cinematográfico construye significado. Estos autores abordan a la narrativa fílmica desde una perspectiva que llaman *cognitivo-perceptual* (Bordwell 1996: 49) y que se centra en el espectador como un agente activo en la construcción de sentido. Desde esta propuesta, el sentido no debe buscarse exclusivamente en el material presentado (aunque por supuesto que influye), sino también en lo que este motiva en el espectador; esto significa que una película no es una historia, sino una serie de claves que aquel toma como base para la construcción, en su mente, de un mundo narrado en el que la historia transcurre. Por esta razón, los autores hablan de *método constructivista* (Bordwell 1996: 100):

El método constructivista considera al espectador constantemente activo, aplicando prototipos, (...) comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material. Los principales puntos del proceso son la presentación de lagunas del argumento con respecto a la información de la historia. El espacio puede también considerarse desde el punto de vista constructivista...

Esta construcción imaginaria de los acontecimientos, relacionados causal, espacial y temporalmente en la cabeza del espectador es lo que se llama *historia* (Bordwell 1996: 49). El *argumento*, por su parte, es “la organización real y la representación de la historia en la película” (Bordwell 1996: 50). Supongamos que tengo una película cualquiera en la que vemos dos planos: 1) un hombre se baja de un taxi en la puerta de un hotel, 2) el mismo hombre entra a una habitación. El *argumento*, en este caso, son los dos acontecimientos descritos, en el orden que fueron presentados, mientras que la *historia* sería la interpretación que nosotros construimos a partir de ellos, cuando establecemos una continuidad espacio-temporal entre ambos planos: el hombre se baja de un taxi, entra al hotel, sube a su habitación y entra. Nunca vimos al hombre subir hasta su habitación ni tampoco tenemos certeza de que la habitación que vemos en el plano 2 esté realmente dentro del hotel que vimos en el plano 1, pero nuestra actividad como espectadores nos lleva a buscar cierta continuidad en el material presentado a partir de un esquema interpretativo, que al momento de verlo tiene apenas el valor de una hipótesis y que luego es sujeto a verificación mientras la película discurre. Estas hipótesis, a su vez, no son innatas, sino que se van perfeccionando a lo largo de nuestras vidas a partir de un trabajo acumulativo de ensayo y error que las lleva a ser cada vez más acertadas:

La historia, aunque imaginaria, no es una construcción caprichosa o arbitraria. El observador la construye basándose en esquemas prototípicos (tipos de personas, acciones o localizaciones identificables), esquemas plantilla (principalmente, la historia “canónica”) y esquemas procesales (una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio). (Bordwell 1996: 49)

En la construcción de la historia influye nuestra experiencia previa viendo cine y el éxito que hayamos tenido con la aplicación de nuestras hipótesis a los argumentos presentados previamente. También influye la información que tengamos sobre la película en particular; por ejemplo, si estamos viendo una película de detectives, es de esperar que en algún momento alguno de los personajes muera de forma violenta y misteriosa, pero esto sería raro –inesperado-

en un musical infantil. En el ejemplo propuesto podría ocurrir perfectamente que la habitación que vemos en el plano 2 no esté dentro del hotel que vemos en el plano 1, pero eso no es lo que suele ocurrir en las películas y en consecuencia no es lo que esperamos ver. Si ese fuera el caso y el argumento de la película nos llevara posteriormente a darnos cuenta de que la hipótesis postulada (habitación de plano 2 dentro de hotel de plano 1) fue errónea, eso podría llevar a que en el futuro corriamos nuestro esquema interpretativo y postulemos una hipótesis diferente la próxima vez que veamos una película.

El objetivo del argumento, entonces, es permitir al espectador que construya mentalmente la historia y para hacer esto incide sobre tres áreas específicas (Bordwell 1996: 51): 1) *lógica narrativa*, que tiene que ver con la interpretación de un acontecimiento como la consecuencia de un acontecimiento previo; 2) *tiempo*, que tiene que ver con la organización cronológica de los distintos acontecimientos presentados en el argumento; y 3) *espacio*, que tiene que ver con la forma en la que el argumento permite que el espectador construya uno o varios espacios donde los acontecimientos tienen lugar. De acuerdo a este marco, el espectador participa activamente en todos los aspectos que tienen que ver con la interpretación del argumento, elaborando hipótesis que permitan entrelazar lógicamente los acontecimientos presentados y construir relaciones espacio-temporales que los ordenen y los integren coherentemente.

Pero una película no es tampoco el argumento, sino su materialización, que tiene que ver con la puesta en funcionamiento de una serie de elementos técnicos orientados a ese fin. Una película es un conjunto de elementos visuales y sonoros que se organizan de manera de que el espectador construya la historia de la forma en la que el director quiere transmitirla. La elección y disposición de herramientas técnicas de cara a la elaboración de este conjunto es lo que Bordwell y Thompson (1995: 144) llaman *estilo*, que en el caso del cine incluye al *plano*, al *montaje* y al *sonido*.

Al ver una película estamos presenciando un argumento, para cuya presentación se disponen determinados elementos estilísticos (cinematográficos, en este caso), con el objetivo de permitirnos inferir y construir una historia determinada. Lo único específicamente cinematográfico de una película es lo relacionado con el estilo; ni la historia ni el argumento son específicos del lenguaje cinematográfico y de hecho aceptan ser adaptados a soportes distintos (lo que hice con el ejemplo del hombre entrando al hotel fue exactamente eso: una adaptación a texto escrito de una hipotética serie de imágenes).

Sí son específicos del cine el *plano*, el *montaje* y el *sonido*, ya que es el único medio que es capaz de integrar estos tres elementos. Al hablar de un *lenguaje cinematográfico*, de reglas específicas que permitan construir narraciones en cine, estamos hablando de la manipulación de estos tres elementos por parte de un director para motivar en el espectador la construcción de una historia. Es decir: plano, montaje y sonido se disponen de manera de que nos permitan construir relaciones lógicas, espaciales y temporales entre los acontecimientos presentados en el argumento.

Encontrar paralelismos entre una narración cinematográfica y una narración en LSU sobre la base de los elementos presentes en el lenguaje cinematográfico, supone, entonces, que en las narraciones en LSU exista una manipulación consciente de elementos asimilables al plano y al montaje, realizada con el objetivo de que el espectador sea capaz de construir, mentalmente, una historia que articule causalmente todos los acontecimientos narrados y que además los ubique en un espacio y un tiempo coherentes.

4.2.3 Plano

Existen reglas de composición, heredadas de la fotografía y de la pintura, que también son usadas en el cine. El aporte del plano a la construcción del espacio y del tiempo narrativos es relativamente menor en comparación a lo que se hace con

el montaje, pero eso no implica que sea unidad de poca importancia, ya que, evidentemente, el plano es necesario como punto de partida para que aquel exista.

Un aporte que puede hacer el plano para la construcción del espacio donde la narración transcurre tiene que ver con el espacio fuera de campo. De acuerdo con Burch (1998 [1970]: 27-30), este espacio fuera de campo es construido por el plano de tres maneras: 1) por la entrada de personajes desde fuera del encuadre hacia adentro (lo que nos hace pensar en el espacio donde se encontraban antes de su entrada), 2) por las miradas dirigidas hacia el espacio fuera del encuadre (que nos hace pensar en el espacio donde se ubica lo mirado) y 3) por los personajes que tienen alguna parte del cuerpo fuera del encuadre (que nos hace pensar en el espacio donde el resto del cuerpo se ubica).

Estas tres formas de composición del plano nos hacen pensar, por sí mismas, sin necesidad de montaje, que existe un espacio que excede a lo que estamos viendo en el plano en concreto. Pensemos, nuevamente, en el ejemplo hipotético del hombre que entra a la habitación del hotel y consideremos el plano 2: vemos una habitación vacía y un hombre que entra por la puerta. No tenemos la menor idea de lo que hay más allá de la puerta y muchas veces ocurre que la habitación entera es un decorado falso construido en un estudio, por lo que más allá de la puerta no hay realmente nada, pero el hecho de que veamos la habitación vacía y el hombre entrando por la puerta nos hace pensar en ese espacio que no vemos y asignarle características coherentes de acuerdo a las exigencias de la historia (pensamos que se encuentra el pasillo del hotel, por ejemplo). En palabras de Bordwell (1997: 66), este espacio fuera del encuadre crea un “área en blanco que invita al espectador a proyectar elementos hipotéticos sobre ella”.

No hay más que decir en cuanto al plano y su relación con la construcción de relaciones causales, espacio y tiempo, sin involucrar también al montaje, que lo ya dicho hasta aquí. Sin embargo, no hay que menospreciar tampoco la función que cumplen la composición del encuadre en lo que tiene que ver con los aspectos

subjetivos de una narración. Dado un acontecimiento cualquiera que forma parte del argumento, existen literalmente infinitos planos posibles con los que incluirlo en la película; la elección de un plano determinado fija una distancia entre la cámara (y en definitiva, entre los espectadores) y el acontecimiento que se filma; un personaje visto desde abajo se ve más amenazador que uno visto desde arriba; un asesinato visto en un plano general nos involucra menos que uno mostrado en plano detalle. Al elegir un plano se está eligiendo el punto de vista y la perspectiva que van a tener los espectadores sobre el acontecimiento, lo que es un hecho que no debe ser menospreciado si se evalúa la percepción global de la película. Sin embargo, como en este trabajo en particular elegí centrarme, de forma muy básica, en lo que el lenguaje cinematográfico puede hacer en beneficio de la coherencia lógica y de la construcción coherente de relaciones espacio-temporales, la función del plano queda inevitablemente en segundo lugar, en virtud del rol central que ocupa el montaje.

4.2.4 Montaje

El montaje es la “coordinación de un plano con el siguiente” (Bordwell y Thompson 1995: 247) y es fundamental para la construcción de espacio y tiempo en la historia, ya que permite relacionar dos planos cualesquiera. Como observan Bordwell y Thompson (1995: 257-258), el montaje permite, por ejemplo, comenzar por un plano general de un espacio y seguir con un plano detalle de algo particular, y que el espectador interprete que lo que ve en el detalle se encuentra en el lugar mostrado en el plano general, o construir un espacio global a partir de una serie de planos medios o primeros planos, si se encuentran organizados adecuadamente.

Existen varias formas distintas de coordinar un plano con otro, dependiendo de los directores y de las corrientes estilísticas, pero la técnica predominante es aquella que favorece que el espectador construya continuidad espacial y temporal entre los planos que observa, que por esta razón se llama *montaje continuo* (Bordwell y

Thompson 1995: 261) y que se guía por el objetivo principal de “contar una historia de forma coherente y clara, ordenar la cadena de acciones de los personajes de una forma que no confundiera”. Esto se logra haciendo todo para que el espectador no perciba los cortes y construya el espacio y el tiempo donde se desarrolla la historia tan fácilmente como le sea posible. Es decir: si tenemos un plano donde vemos un hombre bajar de un taxi frente a un hotel y luego tenemos un plano donde un hombre entra a una habitación, podemos perfectamente haberlos filmado en lugares distintos y en momentos distintos (y de hecho, es lo que suele ocurrir en las películas), pero si queremos que el espectador entienda que esa habitación está dentro de ese hotel (continuidad espacial) y que el hombre entró a la habitación después de bajarse del taxi (continuidad temporal) debemos tomar en cuenta ciertos elementos para que eso se logre de la mejor forma posible. Esto implica tomar una serie de decisiones que tienen que ver con la filmación de los planos y que afectan a cuatro tipos de relaciones entre ellos (Bordwell y Thompson 1995: 250): 1) relaciones gráficas (por ejemplo: que el hombre tenga la misma ropa en ambos planos, que no le haya crecido el cabello, que no haya grandes cambios de iluminación (no podría filmarse uno de día y otro de noche, por ejemplo), o que los mismos lugares se muestren desde la misma posición de cámara, para permitirnos reconocerlos, etc.), 2) relaciones rítmicas (sería raro que baje caminando tranquilamente del taxi y luego entre a la habitación corriendo, por ejemplo, o que un plano dure varios segundos y el otro apenas un instante; en general, si se busca dar continuidad se trata de que la duración y la velocidad de los movimientos y de los cortes sea similar entre un plano y otro) y, también, 3) relaciones espaciales y temporales, que involucran a dos elementos básicos, que van a ser desarrollados a continuación: el *efecto Kulechhoff* y la *regla de los 180°*.

4.2.4.1 Efecto Kulechhoff

Se llama así en honor al teórico ruso Lev Kulechhoff que investigó en particular este efecto de montaje. De acuerdo con Bordwell (1995: 258):

Los eruditos denominan “efecto Kulechov¹³” a cualquier serie de planos que, en ausencia de un plano de situación¹⁴, lleve al espectador a deducir un todo espacial a partir de la visión de solamente porciones de ese espacio

La idea base es que los espectadores construyen las relaciones espaciales entre los planos que ven a partir de la información que se presenta en ellos, aun sin haber visto un plano general que permita saber dónde se encuentran ubicados y cuál es la distancia relativa entre ellos. Esto permite que se perciba (se construya) continuidad espacio-temporal entre dos imágenes que no tienen por qué haber sido filmadas en el mismo lugar ni en el mismo momento. El experimento más famoso de Kulechhoff (Gubern 1986: 207) es el que involucra a un primer plano del actor Iván Mosjukin, coordinado con tres planos diferentes: un plato de sopa, una mujer y un ataúd con un niño dentro. Las imágenes fueron montadas y mostradas a tres públicos diferentes que no sabían en qué consistía el experimento.



¹³Como suele pasar con los nombres rusos, existen varias transliteraciones distintas. En este caso, el nombre puede encontrarse escrito como Kulechhoff, Kulechov o Kuleshov.

¹⁴Se llama así a un plano general que nos muestra la situación global en la que se ubican los personajes. Es muy común que, antes de mostrar a los personajes de cerca, a través de planos medios o primeros planos, los directores introduzcan planos generales que muestren a toda la situación, para ayudar a los espectadores en la conformación del espacio.



El resultado (Bordwell y Thompson 1995: 258) fue que los espectadores no solo creían que el actor y los demás objetos compartían el mismo espacio (o sea, que el actor estaba mirando a los objetos representados en los demás planos) sino que además llegaban a atribuir una intencionalidad diferente a cada una de las miradas: cuando Mosjukin miraba al plato de sopa, consideraban que la mirada expresaba hambre, cuando miraba al niño muerto, que era de tristeza, y cuando miraba a la mujer, que era de deseo o de amor. Dado que el plano del actor era exactamente el mismo en los tres casos y que los planos fueron rodados en momentos y en lugares diferentes, lo que prueba el experimento es que la mente de los espectadores es capaz de construir una continuidad espacio-temporal entre los planos que percibe, como decía, pero también de alterar la percepción que se hace de cada una de las imágenes en función de las que le precedan o le sucedan. El sentido, en este caso, se cierra en el montaje. Como dice Sánchez Biosca (1996: 100) el experimento de Kulechhoff prueba que:

...el sentido está en la discursivización, que ésta depende del montaje y que el espectador completa la escena y, en algunos momentos y bajo

determinadas circunstancias, lo hace en conflicto –olvidando, despreciando o no percibiendo- con la materialidad y el contenido iconográfico explícito de los fragmentos concretos

Si se prestara atención a la direccionalidad de la mirada de Mosjugin o a los decorados detrás del actor o de los objetos de los demás planos, podría inferirse bastante rápidamente que no existe lo que llamábamos continuidad gráfica. Es difícil pensar que Mosjugin se encuentre en el mismo lugar que las cosas de los demás planos, o aun si pensáramos eso, no contamos con suficiente información como para inferir la ubicación relativa de las cosas que mira respecto del actor. Sin embargo, los espectadores cooperan en la construcción de sentido y de continuidad espacio-temporal y obvian estos elementos.

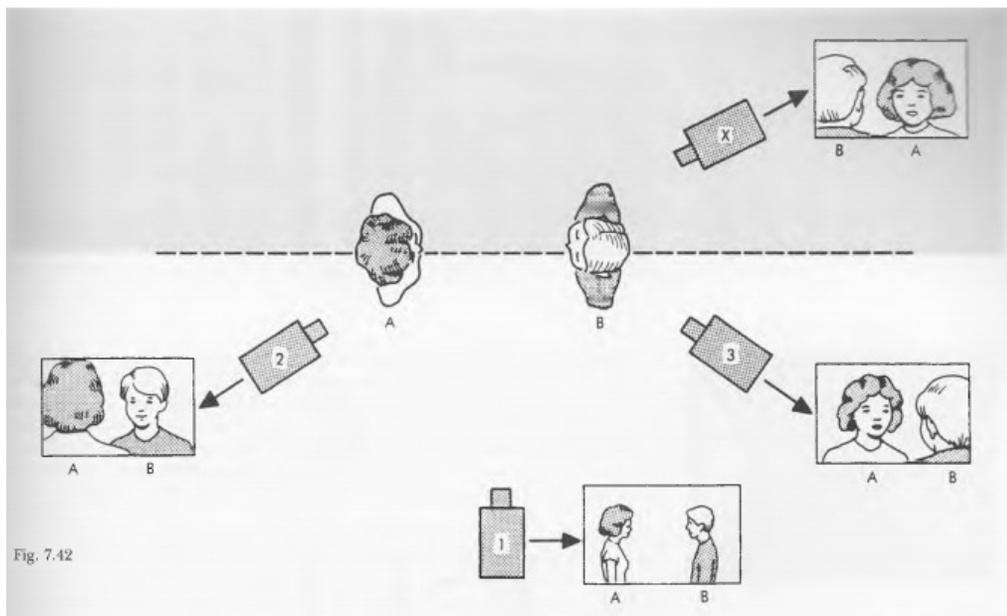
4.2.4.2 Regla de los 180°

El elemento probablemente más importante a la hora de garantizar continuidad al montaje de una película sea la *regla de los 180°* o también conocida como *regla del eje*:

Se supone que la acción de una escena –una persona caminando, dos personas conversando, un coche avanzando por una calle- tiene lugar a lo largo de una línea discernible y predecible. El eje de acción determina un semicírculo, o un área de 180°, donde se puede emplazar la cámara para presentar la acción. En consecuencia, el cineasta planeará, filmará y montará los planos de forma que respeten esta línea central. (Bordwell y Thompson 1995: 262)

La idea es que la regla ayude al espectador a interpretar correctamente las relaciones espaciales entre los personajes, a partir de una correlación entre lo que se muestra en el plano general y los planos medios o primeros planos. Como se observa en la figura (Bordwell y Thompson 1995: 263), si las posiciones de cámara se ubican siempre del mismo lado de la línea punteada, llamada eje (o sobre el mismo semicírculo de 180°), entonces las miradas de los personajes y su ubicación relativa en el encuadre siempre tendrán las mismas direcciones: si un

personaje mira hacia la izquierda en el plano general, mirará también a la izquierda en el primer plano; si un personaje camina hacia la izquierda en el plano general, caminará también hacia la izquierda en el primer plano. Esto ayuda a que el espectador construya el espacio en el que los personajes se mueven, además de mejorar la percepción de fluidez entre un plano y otro. Por el contrario, si la cámara “salta” el eje y se ubica del otro lado de la línea, el resultado es que una persona que mira hacia la derecha en el plano general se encuentra mirando hacia la izquierda en el primer plano, lo que resulta confuso para el espectador, porque dificulta la inferencia de las relaciones espaciales entre ellos.



Este recurso se usa extensamente en lo que tiene que ver con la filmación de diálogos de personas que se encuentran en el mismo lugar (en la historia, sin importar dónde estén cuando se los filma realmente) y se apoya en el efecto Kulechov y también en la capacidad de la mirada de construir espacio fuera de campo: cuando un personaje se encuentra en un primer plano mirando hacia la izquierda, asumimos que existe un espacio que en este momento no vemos, en el que lo mirado está presente; cuando vemos un primer plano de una persona mirando hacia la izquierda seguido de un primer plano de otra persona mirando

hacia la derecha, asumimos que estas personas se están mirando mutuamente y que coexisten en el mismo espacio, aunque no las hayamos visto juntas en un plano general.

La regla de los 180° se aplica también a otro tipo de situaciones más allá de dos personajes que conversan. Sirve, por ejemplo, para los desplazamientos de personajes a lo largo de varios planos. En general, si un personaje se encuentra moviéndose en una dirección, en la historia, lo recomendable es que los planos la muestren avanzando siempre en la misma dirección en el plano (sea hacia la derecha o hacia la izquierda). Un cambio de dirección de un plano a otro (por ejemplo, en el primer plano camina hacia la derecha y en el segundo a la izquierda) puede interpretarse como un cambio de dirección en el mundo narrado.





Tres planos distintos de una persecución: los personajes se mueven siempre de izquierda a derecha, siguiendo la regla de los 180° (*Indiana Jones y la última cruzada* [Spielberg, 1989]).

También es utilizado frecuentemente para generar continuidad ilusoria en situaciones determinadas, de las que un ejemplo clásico es la conversación telefónica entre dos personas: cuando dos personas hablan por teléfono no están, evidentemente, en el mismo espacio, pero es una práctica muy extendida filmarlas como si lo hicieran, de acuerdo con la regla de los 180°: se filma a una mirando hacia la izquierda y a otra mirando hacia la derecha. De esta manera, aunque no comparten el espacio, se ayuda a crear cierta continuidad en la escena, integrando a los planos dentro de una conversación que se percibe como más fluida y como teniendo lugar en el mismo instante.

El llamado *lenguaje cinematográfico* involucra un conjunto mucho más amplio de reglas y de elementos que los que presenté aquí. Mi objetivo principal en este capítulo fue mostrar cómo los elementos de este lenguaje pueden manipularse de manera de permitir que el espectador construya un espacio y un tiempo coherentes que le permitan ubicar los acontecimientos de la narración de forma adecuada para la comprensión de la historia. De cara al objetivo de esta tesis, creo que demostrar que las narraciones en LSU utilizan planos y que los montan de acuerdo con la regla de los 180° y aplicando el efecto Kulechhoff es suficiente para probar que existen paralelismos entre ambos sistemas, lo que puede servir como base para futuras investigaciones en relación a paralelismos más profundos o sutiles.

4.3 El abordaje del nivel discursivo de las lenguas de señas desde conceptos aplicados al estudio del cine. Antecedentes

La idea de establecer un paralelismo formal entre las narraciones en lengua de señas y las narraciones cinematográficas parecería haber sido presentada por primera vez en un artículo publicado por Stokoe en 1979 (citado por Sacks 1990: 90):

In a signed language... narrative is no longer linear and prosaic. Instead, the essence of sign language is to cut from a normal view to a close-up to a distant shot to a close-up again, and so on, even including flashback and flash-forward scenes, exactly as a movie editor works... Not only is signing itself arranged more like edited film than like written narration, but also each signer is placed very much as a camera: the field of vision and angle of view are directed but variable. Not only the signer signing but also the signer watching is aware at all times of the signer's visual orientation to what is being signed about

En el fragmento, Stokoe (1979) llama la atención sobre lo que en realidad es el aspecto central de esta tesis: que la estructura del discurso narrativo en lengua de señas se parece más a una sucesión de imágenes concatenadas (i. e.: a una película) que a una serie de oraciones lineales como las que encontramos en las lenguas orales. La mención es llamativa tanto por su anticipación cronológica - 1979- como por haber sido hecha por el autor que de alguna manera constituyó el puntapié inicial de lo que aquí llamamos paradigma asimilador, del que se esperaría una actitud más propensa a identificar o reconocer una sintaxis similar a la de las lenguas orales antes que una cercanía con algo ajeno a la Lingüística, como es el cine. Lamentablemente no he podido tener acceso al texto original, pero por lo que recogen Sacks (1990) y Bauman (2003), Stokoe no parece haber hecho más trabajos relacionados con este tema, más allá de lo dicho en el fragmento citado.

En relación a este fragmento, Bauman (2003) relativiza un poco el mérito de Stokoe (1979) por haber concebido la comparación entre el nivel discursivo de las

lenguas de señas y el cine, argumentando que, en realidad, esta idea pertenece a un actor sordo llamado Bernard Bragg, con quien Stokoe habría tenido contacto a principios de los años setenta. Bauman (2003) también llama la atención sobre la falta de desarrollo del tema durante los años siguientes, tanto por parte de Stokoe como por otros lingüistas y sugiere que esta ausencia puede deberse a que las últimas décadas estuvieron dominadas por la necesidad de “...demonstrate that ASL is not simply a collection of iconic gestures, but a linguistic system capable of all of the symbolic, abstract content of spoken languages”; es decir: a la acción de lo que en este trabajo llamo *ideologema stokoeano*.

Al contrario de otros autores, Bauman (2003) decide poner en práctica a la idea y propone una descripción de textos poéticos proferidos en ASL a partir de la terminología utilizada en cine. Sobre esta base, establece un nivel léxico en el que la unidad de sentido es el *plano*, delimitado por un encuadre, cuyos límites son un poco más difusos que los del encuadre fílmico, porque están marcados por el cuerpo del señante y su entorno, pero que de todas formas son reconocibles. A su vez, los distintos planos involucrados en una narración serían articulados de acuerdo con una gramática fílmica propia, que estaría dada por el *montaje*.

En relación a los planos, el autor reconoce tres valores distintos: primer plano, plano medio y plano general¹⁵; que toman como base elementos lingüísticos específicos: la expresión facial y los rasgos no manuales permitirían elaborar primeros planos, mientras que el uso de clasificadores permitiría representar objetos lejanos, para planos generales, o cercanos para planos detalle; el plano medio, por último, se compondría cada vez que el señante utilice su propio cuerpo para representar los movimientos de algún personaje animado (*transferencia personal*, en la terminología de Cuxac (2000), o *constructed action/constructed dialogue*, de acuerdo con Liddell (2003)).

¹⁵Por claridad, traduzco utilizando la terminología introducida por mí. En realidad, Bauman (2003) habla de *close-ups*, *medium shots* y *long shots*, que son nombres diferentes para más o menos las mismas cosas.

En los análisis de corpus, Bauman (2003) presenta ejemplos concretos de este tipo de construcción de planos a partir de la teoría de los *classifiers*. Sin embargo, no dice mucho sobre el montaje o su posible rol en la estructuración de una gramática fílmica de la ASL, más allá de comentarios muy específicos y de difícil generalización, si bien reconoce su importancia y la necesidad de investigarlos.

Otro antecedente interesante en esta línea de abordaje, es el trabajo de Pimenta de Castro (2012) que, de manera similar a Bauman (2003), propone la existencia de elementos comunes entre la narrativa cinematográfica y la narración en lengua de señas.

También al igual que Bauman (2003), Pimenta de Castro (2012) utiliza como base el concepto de *classifier* para explicar determinadas construcciones icónicas utilizadas por los narradores sordos y utiliza a la terminología cinematográfica para nombrar los elementos visuales encontrados en las lenguas de señas. Si bien es cierto que existe una similitud entre ambos autores, en los hechos Pimenta de Castro (2012) va mucho más lejos y llega a nombrar cinco valores de planos distintos (*grande general, general americano, próximo y close-up*), efectos de edición (*cámara rápida, cámara lenta*) movimientos de cámara (*paneo, tilt, zoom*) y tres tipos de edición distintos (*paralela, diálogo y cut*).

Pese a lo extenso de la terminología, Pimenta de Castro (2012) no propone explorar la forma en la que estos elementos se articulan para construir narraciones, como sí hace Bauman (2003) cuando llama a investigar el rol del montaje en la constitución de una gramática fílmica, por lo que el trabajo queda reducido, a grandes rasgos, a un inventario extenso de elementos visuales de la LIBRAS que podrían compararse a los encontrados en la narración cinematográfica, pero cuya correspondencia no termina de quedar clara.

Además, existen elementos en los que, a mi juicio, Pimenta de Castro (2012) sobreinterpreta el corpus, encontrando similitudes donde no parece haberlas.

Considérese, por ejemplo, el fragmento en que el autor defiende la existencia de un *zoom-in* como movimiento de cámara presente en las narraciones en LIBRAS. El propio autor define a este concepto de la siguiente manera (Pimenta de Castro 2012: 75):

Em linguagem cinematográfica, *zoom in* significa fazer aproximação da pessoa ou coisa tratada, a fim de salientar para o espectador o seu estado, as suas reações e seus sentimentos. Este efeito é obtido por meio de mecanismos automáticos contidos nas câmeras ou, também, por meio destas em movimento de aproximação da pessoa ou objeto filmado, ou ainda da aproximação destes em direção à câmera fixa.

El ejemplo que pone el autor para ilustrarlo es el de una narración en LIBRAS en la que un corredor, visto de frente, se aproxima a la cinta que marca la llegada y la rompe:



Ejemplo tomado de Pimenta de Castro (2012: 75)

Supongamos que esto no es una narración en LIBRAS sino una película. Si, de hecho, vemos al corredor siempre del mismo tamaño y a la misma distancia respecto de la cámara, la verdad es que no existe *zoom in*. El único desplazamiento que existe es del corredor respecto de la cinta, pero no existe un movimiento relativo entre el corredor y la cámara. En realidad, para lograr el mismo efecto visual en una filmación real, lo que habría que hacer es mover la cámara hacia atrás a la misma velocidad a la que se desplaza el corredor, para garantizar que la distancia entre él y la cámara sea constante y así podamos verlo siempre del mismo tamaño y en el mismo valor de plano. Es decir: habría que

evitar hacer un *zoom in*, porque, si se hiciera, la persona se vería cada vez más grande dentro del cuadro y dejaría de estar en plano medio.

4.3.1 Propuestas desde el paradigma divergente

Ambos antecedentes mencionados retoman el concepto de *classifier* para explicar la iconicidad presente en las construcciones visuales de las lenguas de señas. Por esta razón, a grandes rasgos, puede considerarse que ambos autores continúan la tradición del paradigma stokoeano, si bien la propuesta de Bauman (2003) reconoce que es necesario buscar nuevos modelos que permitan abarcar los fenómenos visuales que hasta entonces no habían sido mayormente estudiados.

Creo que si lo que interesa es investigar el aspecto estrictamente visual de las lenguas de señas y estudiar en profundidad cómo es que esta composición de imágenes o de signos icónicos funciona o cuáles son las reglas (la *gramática*, a la que aludía Bauman (2003)) que la gobiernan, resulta más razonable hacerlo desde una perspectiva divergente que tome a la iconicidad como un elemento central, que partir de un paradigma que la considere como un fenómeno marginal.

Por esta razón, propongo estudiar paralelismos entre las narraciones en LSU y las narraciones fílmicas desde ese marco. Hasta donde sé, no hay trabajos que intenten hacerlo. Tan solo existe una mención brevísima de Sallandre (2003: 277) y otra un poco más extensa de Cuxac (2000: 86), donde incluso llega a proponer una clasificación de tipos de planos:

...où ce qui est donné à voir, dans le cadre du traitement narratif est assez semblable aux successions de plans caractéristiques du traitement cinématographique et où les structures minimales linguistiques de la LSF auraient pour analogues: transferts de forme = gros plans avec balayage de la caméra, transferts situationnels = plans séquences, transferts personnels (et changements de rôles) plans américaines (et succession de plans sur les différents acteurs).

La mención de Cuxac (2000) resulta interesante como antecedente, pero no más que eso, dado que tampoco abarca lo relativo a ciertas reglas gramaticales o de montaje que establezcan cómo esas imágenes pueden articularse para construir un discurso coherente o comprensible.

La cuestión a investigar, en el marco de este paradigma, es si además de existir estructuras de gran iconicidad que rigen la construcción de signos icónicos utilizados en las narraciones en lengua de señas, también existe algún tipo de organización a nivel superior, que rijan a la concatenación de esos signos entre sí. En lo que tiene que ver con este trabajo en particular, se tratará de reconocer si existen formas de organización asimilables entre las narraciones cinematográficas y las narraciones en lengua de señas, que sean el resultado de la visualidad propia de ambos sistemas de comunicación.

Capítulo 5: METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

5.1 Selección del corpus

Para la selección del corpus se tuvo en cuenta: 1) las características de las narraciones, 2) las características de los narradores y 3) la disponibilidad de las narraciones y posibles problemas éticos derivados de su uso para esta investigación.

5.1.1 Características de las narraciones

Como mostré en otros capítulos, el discurso en lengua de señas puede presentar dos grandes tipos de construcciones: algunas que no se alejan demasiado de la sintaxis tal y como se presenta en las lenguas orales, es decir, como una secuencia de piezas léxicas estables sujeta a determinadas reglas; y otras que, por el contrario, presentan estructuras icónicas en las que lo que se presenta no son cadenas o conjuntos de significantes aislados sino grandes cuadros de elementos que participan de una totalidad más o menos integrada.

Como el interés mayor del análisis radicaba en estudiar la existencia de mecanismos análogos entre el cine y el discurso en LSU, opté por seleccionar aquellas narraciones en las que las construcciones del segundo tipo fuesen más abundantes, por lo que el corpus se compone de un chiste y de un cuento corto, ambos consistentes en situaciones en las que varios personajes se interrelacionan espacialmente. Si se tratara, por ejemplo, de discursos políticos o de opiniones de los autores sobre determinado tema, en ese caso podrían encontrarse construcciones del tipo que interesa estudiar, pero probablemente en menor grado o con mayor sutileza. Establecida la existencia de estos mecanismos análogos en

los casos más obvios, podría proponerse para futuras investigaciones la determinación de las mismas analogías en otros géneros discursivos en los que el uso de transferencias sea menos frecuente o notorio, de manera de esbozar un cuadro más amplio del funcionamiento de este tipo de estructuras en la totalidad de las construcciones discursivas en LSU.

Además del género de las narraciones, se tuvo en cuenta, por razones prácticas, que la extensión no excediera los dos o tres minutos, ya que videos de mayor duración hubieran resultado mucho más difíciles de manejar.

Por último, se eligieron videos grabados espontáneamente por sus narradoras para ser intercambiados con sus iguales en su comunidad. Los videos fueron archivados por sus autoras a efectos de que estuvieran disponibles para la comunidad sorda en los sitios de internet que existen para tal fin. No se las orientó ni se les solicitó de ninguna manera que grabaran narraciones especialmente diseñadas para esta investigación, dado que se buscaba estudiar al discurso de la LSU en situaciones reales de uso. Tampoco se eligieron videos que estuvieran destinados a oyentes, ya que en este caso el registro de lengua sería probablemente más simple que el usado por los hablantes nativos entre ellos.

5.1.2 Perfil de los narradores

Se consideraron narraciones cuyas autoras fuesen altamente proficientes en LSU, es decir: personas sordas de nacimiento, criadas en familias sordas donde adquirieron la lengua directamente de sus padres cuando tenían entre uno y tres años de edad y que tuviesen intercambios frecuentes con la comunidad sorda y alguna formación universitaria que implicase un nivel elevado de conciencia metalingüística.

5.1.3 Disponibilidad de las narraciones

Para evitar problemas éticos, se eligieron narraciones que fueran de acceso público. En los últimos años, los sordos uruguayos se han apropiado considerablemente de las posibilidades de difusión que ofrecen las plataformas de internet, en particular *youtube* y *facebook*, por lo que existe un acervo importante de videos publicados por esos medios.

La selección de videos ya publicados ofrece, además, otra ventaja que ya fue mencionada: que se trata de videos filmados espontáneamente con fines comunicativos, lo que garantiza que los casos a estudiar sean de usos reales de la lengua.

5.1.4 Corpus seleccionado

Siguiendo todos los criterios expuestos más arriba, el corpus seleccionado consiste de dos videos publicados en *youtube*. El primero de ellos es un cuento de cowboys, narrado por Carina Romero y publicado el 6 de agosto de 2012¹⁶. El segundo es un chiste narrado por Ignacia Flores y publicado el 9 de octubre de 2013¹⁷.

Originalmente se planteó el análisis de tres cuentos, en lugar de dos, pero la extensión del trabajo obligó a reducir la muestra.

5.2 Análisis del corpus

Dado que se apunta a identificar analogías entre la organización discursiva propia de la LSU y la organización propia del cine, consideré que lo más conveniente

¹⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kKKoLjW2qJc> (Consultado el 28/03/2017).

¹⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=G1TMmjZxhMU> (Consultado el 28/03/2017).

sería dividir el análisis de cada narración en dos análisis distintos: uno desde un marco cinematográfico y otro desde un marco lingüístico: cada video fue abordado primero como si fuera una pieza fílmica y luego como si fuera una narración en LSU, a partir de las unidades mínimas preestablecidas dentro de uno y de otro marco. Es decir, cuando se analizaron como si fueran películas, se partió por el reconocimiento de planos equivalentes a los cinematográficos y, a partir de ahí, se estudió la forma en la que estos estaban articulados entre sí, de acuerdo a las reglas de montaje descritas anteriormente; cuando se analizaron estrictamente como discurso lingüístico, se trató de reconocer las estructuras de gran iconicidad utilizadas, en caso de que las hubiera, y de clasificarlas de acuerdo a la tipología presentada por Cuxac (2000). Una vez hecho cada uno de los análisis, se procedió a ver si existía una superposición entre las unidades de uno y de otro o entre las reglas mediante las que esas unidades se articulan. Por ejemplo, se trató de establecer si existe correspondencia uno a uno entre los tipos de planos (medio, general) y las estructuras de gran iconicidad (transferencia personal, transferencia situacional), o si las estructuras de gran iconicidad (en adelante: EGI) presentes en la LSU se articulan entre sí mediante reglas similares a las que utiliza el montaje cinematográfico para articular los distintos planos.

El análisis comenzó importando las narraciones a un editor de video y observándolas cuadro por cuadro, buscando reconocer unidades asimilables a los planos cinematográficos. El criterio para establecer cuando termina un plano y comienza el siguiente es aproximadamente el mismo que se utiliza para saber, en una oración cualquiera en LSU, cuándo termina una señal particular y comienza la siguiente: así como al pasar de una señal a otra los hablantes de LSU relajan por algunos instantes la postura de las manos, de la cara y del cuerpo, también, cuando terminan de componer una imagen, éstos se retraen hacia una especie de “postura neutra” relajada, antes de ejecutar la postura siguiente. Este criterio permitió hacer un desglose plano por plano de las narraciones del corpus. Cada plano identificado fue luego guardado como una imagen independiente con el mismo editor de video.

5.2.1 Organización de los fotogramas extraídos

Una vez separados los fotogramas correspondientes a cada plano, se los numeró y se los clasificó en función de si podían verse como construcciones análogas a planos cinematográficos o no. En el primer caso, se los rotuló con la palabra “plano” y una descripción posterior de su valor; por ejemplo, el plano 1 del cuento de cowboys fue rotulado como “Plano general frontal”. A los fotogramas que no resultaban análogos a planos cinematográficos se los terminó rotulando como “léxico”, porque se descubrió que en todos los casos en que no se trataba de imágenes se trataba de léxico estándar, y se escribió una traducción aproximada en español de lo que ese léxico significa.

Los “planos” y los “léxicos” fueron numerados y organizados en series. En el caso del segundo cuento, se hizo una sola serie (con planos y léxico compartiendo la numeración), mientras que el primer cuento, se organizó en dos series separadas porque la autora introdujo un prólogo que presenta una estructura distinta a la del resto de la narración; en este último caso, una de las series (el prólogo) está integrada exclusivamente por léxico, mientras que la otra (el texto) se compone de planos y de léxico.

5.2.2 Organización desde el marco cinematográfico

Los fotogramas que presentan solamente léxico fueron tratados de dos formas distintas: los que están presentes en paratextos fueron tratados directamente como léxico y excluidos del análisis cinematográfico, por entender que no se trataba de parte de la narración, sino de comentarios introductorios de la narradora; los que están dentro del texto, por el contrario, si bien también son piezas de léxico estándar y comentarios de la narradora, presentan una articulación con el resto de los planos que obliga a incluirlos en el análisis. Esto quiere decir que estos últimos planos léxicos se relacionan directamente con los planos que les suceden o preceden, mostrando un funcionamiento muy similar al que tenían los

intertítulos, usados frecuentemente en los años del cine silente para introducir comentarios relativos a los personajes (presentaciones, nombres), a la organización de la historia (cambios de escena o de capítulos), a los lugares donde se desarrolla la acción (información sobre la época, el contexto, el entorno) o, principalmente, a los diálogos que no podían ser reproducidos de otra manera. En los cuentos analizados, las narradoras usaron estos planos con una función casi idéntica, por lo que fueron llamados igual.

Las imágenes restantes, rotuladas como “planos”, fueron, como ya se mencionó, numeradas y clasificadas en función del tipo de plano que representan. Además, se incluyó una información complementaria, titulada *descripción de la acción*, que suele agregarse a los guiones técnicos para ayudar a quien los lee a imaginarse la situación representada por la fotografía.

5.2.3 Organización desde el marco lingüístico

Una vez organizados los fotogramas en base a las unidades cinematográficas (planos, intertítulos) se procedió a estudiar cada uno de ellos para clasificarlos a partir de las unidades lingüísticas (estructuras de gran iconicidad). El proceso mismo de clasificación permitió establecer si existía una correspondencia uno-a-uno entre las unidades de uno y de otro marco o si, por el contrario, existía cierto desfase, en cuyo caso hubiera sido necesario organizar a las unidades lingüísticas en una serie independiente de las unidades cinematográficas y luego comparar ambas series. El proceso permitió descubrir que ambas unidades eran casi totalmente compatibles, por lo que los fotogramas fueron finalmente organizados en una serie sola y a cada uno de ellos se le incluyó, al mismo tiempo, información sobre el tipo de plano (marco cinematográfico) y el tipo de EGI utilizada (marco lingüístico).

5.2.4 Análisis de las series organizadas

El resultado de todo el proceso descrito hasta aquí es que a cada uno de los cuentos le corresponde una serie de unidades mínimas constitutivas, cada una de ellas con información acerca del tipo de plano (marco cinematográfico), el tipo de estructura de gran iconicidad involucrada (marco lingüístico) y descripciones sobre la acción que cada uno de ellos representa en el mundo narrado. Esto permite investigar la existencia de reglas de articulación entre unas y otras unidades a un nivel superior. Si se tratara de una película, un estudio de este tipo tendría como resultado las reglas de montaje involucradas en la concatenación de los planos; tratándose de una narración en LSU, el estudio podría arrojar como resultado el descubrimiento de la existencia de reglas similares a las del montaje cinematográfico, de la existencia de reglas de otro tipo o de la inexistencia de reglas, lo que llevaría a la conclusión de que no hay similitudes entre el discurso en LSU y el lenguaje cinematográfico a ese nivel.

Para el análisis en concreto se comenzó por la definición de la estructura general de los cuentos, dividiéndolos en introducción, desarrollo y desenlace. Cada uno de los bloques, a su vez, fue primero analizado desde el punto de vista cinematográfico, como se dijo, como si se tratara directamente de los planos de un largometraje, pero también se agregó información sobre cómo hacen las narradoras para componer esas imágenes (uso de la mirada, desplazamiento de las manos para representar objetos múltiples, etc.). Este análisis se centró en los mecanismos mediante los cuales las narradoras articulan los planos, prestando especial atención a la construcción de continuidad espacial y temporal, sobre todo en lo relacionado con el uso del efecto Kulechhoff, de la regla de los 180° y de la direccionalidad de la mirada, que ya fueron introducidos anteriormente.

Terminado el análisis desde el punto de vista cinematográfico, se pasó al análisis de cada uno de los fotogramas desde el punto de vista lingüístico, desde el marco de la teoría presentada por Cuxac (2000). A su vez, las unidades se separaron en

dos grandes grupos, siguiendo la división entre léxico estándar y estructuras de gran iconicidad presentada originalmente por este mismo autor, por lo que se dedicó un apartado al reconocimiento, o no, de EGI en cada uno de los planos delimitados y otro apartado a la utilización del léxico estándar y las formas en las que se integró al resto de la narración.

Capítulo 6: ANÁLISIS DE NARRACIONES EN LSU

Antes de pasar al análisis de las narraciones, voy a presentar un breve análisis de algunas piezas léxicas de LSU desde la perspectiva de Cuxac (2000), para constatar si verdaderamente ocurre el fenómeno de transferencias. En la segunda parte se presentará el análisis de las narraciones señaladas, articulando esta teoría con la que proviene del lenguaje cinematográfico presentada anteriormente.

6.1 Las transferencias en la LSU

Los ejemplos que siguen fueron tomados de definiciones registradas para Léxico TRELSU que ya mencioné en otro capítulo, por lo que la presencia en ellos de transferencias es resultado del uso natural de la lengua y no algo que fuera buscado o solicitado a los señantes.

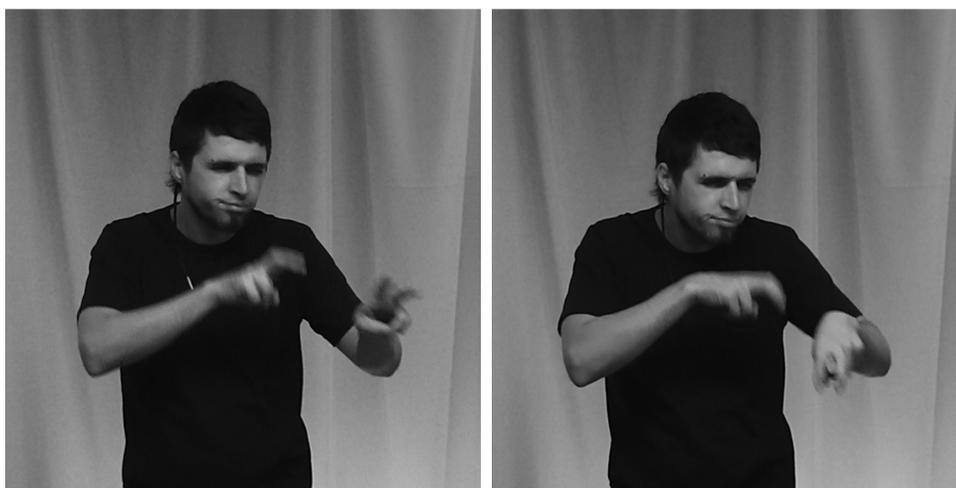
6.1.1 Transferencia personal: ACERO

La palabra se traduce a español como ACERO y la seña se hace extendiendo los dedos índice y medio de la mano dominante, con los demás dedos retraídos, y golpeando levemente el mentón.

En la definición, el señante comienza por hacer la seña ACERO y luego hace las señas para DÓNDE y VENIR frunciendo levemente el ceño en señal de pregunta. La oración puede traducirse como “Acero, ¿de dónde viene?”. Seguidamente, hace la seña para MINA (ubicando la mano en la frente y abriendo los dedos, imitando a la luz que los mineros llevan sobre la visera del casco) y pasa a hacer una transferencia personal en la que representa al minero excavando.



Señas ACERO (izq.) y MINA o MINERO (der.). En esta última, la mano dominante representa a la luz que los mineros llevan en el casco.



Transferencia personal: el señante representa a un minero que excava.

6.1.2 Transferencia situacional: FLOTADOR

En la definición de una de las formas que tiene la LSU de decir FLOTADOR, el señante incorpora una transferencia situacional para explicar que sirve para que las personas que no saben nadar no se hundan en el agua. Esta transferencia situacional se hace exactamente como las que Cuxac (2000) describe para la LSF: con la mano dominada cumpliendo la función de locativo estable (el agua, en este

caso) y la mano dominante ejerciendo la función de actante (la persona que se hunde en el agua o no).

La secuencia que interesa en particular se construye como sigue: transferencia situacional representando a una persona que se hunde en el agua; seña léxica NO; transferencia situacional representando a una persona que flota en el agua. Traducido a español sería “la persona no se hunde en el agua, sino que flota”.



Seña FLOTADOR (del tipo que va en el brazo). Fuente: <http://tuilsu.edu.uy>



Primera transferencia situacional: la persona (mano dominante) se hunde en el agua (mano dominada). Nótese que las configuraciones manuales de cada mano tienen relaciones icónicas con los elementos que representan.



Seña léxica NO, realizada con la mano dominante, mientras la mano dominada conserva la posición de la transferencia situacional anterior, aunque un poco relajada.



Segunda transferencia situacional: la persona se desplaza desde debajo del agua hasta la superficie (o sea: flota)

6.1.3 Transferencia de tamaño y/o de forma: FUMAR

En la definición de la seña para FUMAR, que se hace apoyando los dedos índice y medio sobre los labios (imitando a la acción de fumar), el señante incorpora transferencias de tamaño y/o de forma para describir al cigarrillo y al humo que sale de la boca.

En ambos casos, también, las transferencias se realizan siguiendo la estructura encontrada por Cuxac (2000) para la LSF: el señante configura las manos en una forma determinada, relacionada con los rasgos que quieren representar, y luego las desplaza en el aire para completar la forma del objeto. Además, el uso de la mirada también es igual al encontrado en la LSF: mientras se está realizando la transferencia, la mirada abandona al interlocutor y se fija en el espacio donde esta se realiza.



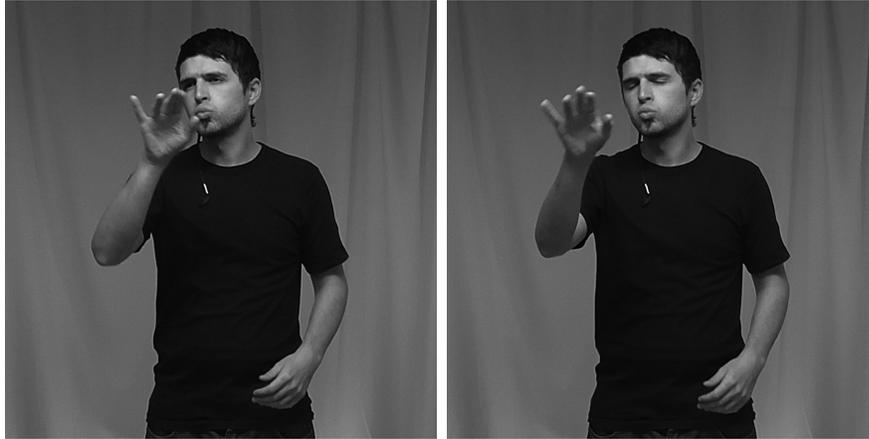
Seña FUMAR (fuente: <http://tuilsu.edu.uy>)



Transferencia de tamaño y/o de forma. Las manos adoptan configuraciones asociadas con objetos finos (puño cerrado, índice y pulgar extendidos y enfrentados) y luego se mueven representando la forma alargada del cigarrillo. La mirada se ubica en el espacio donde se realiza la transferencia y solo vuelve a mirar al interlocutor una vez que esta termina.

Segunda transferencia de tamaño y/o de forma: el señante comienza imitando la acción de fumar (transferencia personal) y luego representa el humo, haciendo una configuración que suele representar sustancias (los dedos extendidos moviéndose como si tocaran un piano) y desplazándola desde la boca hacia afuera. Al igual que en el caso anterior, mientras dura la transferencia, la mirada se posa sobre el espacio donde está siendo representado el elemento.





6.2 Primer cuento: indios atacan a una diligencia



6.2.1 Estructura general

La narración se presenta en base a tres bloques principales: prólogo, texto y epílogo, que pueden ordenarse, a su vez, en paratextos (prólogo y epílogo) y texto, que presentan diferencias formales interesantes.

En los paratextos, la narradora presenta información que permita comprender el desarrollo de la historia. La ausencia de rasgos no manuales marcados (la cara y los ojos se encuentran relajados), al comienzo de ambos bloques, sumado a la dirección de la mirada hacia el espectador indican que esta es la interpretación.

Una vez establecido, a través de la mirada, que se trata de un paratexto, la narradora pasa a realizar señas que transmiten información acerca del texto en concreto. Así, el prólogo se compone de cuatro piezas léxicas que especifican el género al que pertenece el texto (CUENTO), el tema (señas para INDIOS y ENFRENTAMIENTO, que podrían traducirse como “enfrentamiento con indios”) y el lugar donde se desarrolla la narración (ESTADOS UNIDOS). La última seña

(cf. Léxico 5) es utilizada frecuentemente antes de iniciar una narración y cumple la función de avisar que lo que sigue es el texto principal, de forma similar a cuando los oyentes iniciamos un discurso cualquiera diciendo “Bueno...” o “Entonces...”, que no son partes del texto, sino marcadores. El epílogo, por su arte, se reduce a dos rasgos no manuales muy básicos (mirada dirigida hacia la cámara y leve levantamiento de cejas) que, de manera análoga, comunican que la narración acaba de terminar.



Léxico 1: CUENTO



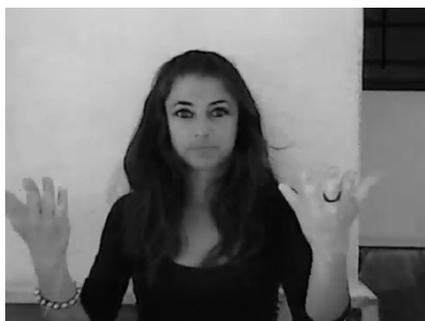
Léxico 2: INDIO



Léxico 3: ENFRENTAMIENTO



Léxico 4: ESTADOS UNIDOS



Léxico 5: Señal que podría traducirse como ENTONCES, que indica que el prólogo terminó y que lo que sigue a continuación es la historia anunciada.

El texto en sí se divide en introducción, desarrollo y desenlace. Cada uno de los bloques presenta características propias, en lo relativo a las estrategias narrativas utilizadas, por lo que serán analizadas independientemente.

6.2.2 Resumen de la historia

Tres carretas tiradas a caballo avanzan por un valle en Estados Unidos. En ellas viajan un chofer, un hombre y una mujer. La carreta es atacada por un grupo de indios a caballo que la atacan desde la cima de las colinas linderas. Los indios rodean a la carreta y lanzan flechas a los pasajeros hasta matarlos.

6.2.3 Análisis del texto

Número de plano: 1

Valor de plano: Plano general frontal.

Descripción de la acción: Tres carretas tiradas a caballo avanzan lentamente.

Comentarios: La imposibilidad de representar la imagen en una sola seña lleva a la señante a componerla por partes.

Estructura de gran iconicidad: Transferencia de tamaño y/o de forma o Transferencia situacional..





Número de plano: 2

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción de la acción: Una persona sostiene las riendas de los caballos.

EGI: Transferencia personal



Número de plano: 3

Valor de plano: intertítulo

Descripción de la acción: Deixis que significa “detrás de mí”.

Comentarios: La mirada a cámara y el levantamiento de cejas indican que la transferencia se suspendió para hacer un comentario.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 4

Valor de plano: Plano medio

Descripción: Un hombre aburrido mira hacia adelante y se bambolea suavemente.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 5

Valor de plano: Plano medio

Descripción: Una mujer coqueta mira hacia adelante y se bambolea.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 6

Valor de plano: Plano general

Descripción de la acción: Una persona asoma en lo alto de una ladera.

Comentarios: La señante comienza por situar el lugar (la ladera) y luego describe la acción que en él se desarrolla, que es la aparición de la persona en la cima. Toda la acción transcurre en un plano solo porque la señante ubica a la persona en el lugar espacial donde previamente finalizó la ubicación de la ladera.

EGI: Transferencia de tamaño y/o de forma.





Número de plano: 7

Valor de plano: Intertítulo

Descripción: Un indio con dos rayas pintadas debajo de los ojos.

Comentarios: El plano incluye una pieza léxica correspondiente a la palabra INDIO (dedos índice y mayor en forma de V a la altura de la frente), cuyo uso puede verse como un caso de *remotivación*, que aprovecha a la iconicidad propia de la seña (representa las plumas en la frente del indio) para darle a la seña un uso doble: por una parte, nos dice que se trata de un indio (uso léxico), por otra, nos dice que el personaje que está representando en la transferencia lleva plumas en la frente (uso icónico).

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 8

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El indio, montado a caballo, mira hacia las carretas.

Comentarios: Aunque el gesto y la dirección de la mirada sirven para dar continuidad espacial con los planos anteriores, la señante incluye una referencia a los caballos y a las carretas, en la zona inferior izquierda.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 9

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción: El jinete sostiene las riendas con tranquilidad.

Comentarios: Aunque mira a cámara, la expresión indica que no se trata de un comentario, sino de una transferencia.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 10

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción: El pasajero está tranquilo dentro de la carreta.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 11

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo, luego perfil derecho, luego $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El indio mira a las carretas, mira a la derecha y grita.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 12

Valor de plano: Plano general. Los jinetes se desplazan desde la parte superior derecha del encuadre hacia el centro

Descripción: Un grupo de jinetes desciende por la colina al galope.

Comentarios: El rasgo no manual que acompaña a las señas (abrir y cerrar la boca con las mejillas algo infladas), al igual que el movimiento de las manos: se trata de un elemento pesado que avanza con violencia.

EGI: ¿Transferencia situacional?



Número de plano: 13

Valor de plano: Plano general. Los jinetes se desplazan desde ambas esquinas superiores del encuadre hacia el centro.

Descripción: Dos grupos de jinetes descienden desde las colinas hacia el valle.

Comentarios: Vale el mismo comentario que para el plano 12.

EGI: ¿Transferencia situacional?



Número de plano: 14

Valor de plano: Plano general.

Descripción del plano: No queda claro. Pueden ser flechas lanzadas por los indios, polvo levantado por los caballos al galopar u otra cosa.

Comentarios: Las manos utilizan una configuración que en general sirve para representar grupos de objetos. Esos elementos se mueven hacia arriba y parten del mismo lugar en el que se ubicaron los caballos de los indios en el plano 13. Esto, sumado a que la boca dejó de estar abierta con las mejillas infladas (que marca pesadez) para mostrar los labios levemente protruidos



hacia adelante (que indica ligereza o fineza), indica que se trata de un elemento liviano o fino que se mueve hacia arriba 13. En base a la información que fue presentada anteriormente, podríamos interpretar que es polvo.

EGI: ¿Transferencia situacional?

Número de plano: 15

Valor de plano: Plano general (continuación del plano 13) hay continuidad de movimiento: retoma el movimiento de los jinetes donde lo dejó en el plano 13.

Descripción: Continúa la acción del plano 13: los jinetes descienden hacia el valle.

EGI: ¿Transferencia situacional?



Número de plano: 16

Valor de plano: Plano medio frontal (análogo al plano 9)

Descripción: El chofer sigue sosteniendo las riendas.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 17

Valor de plano: Plano medio frontal (análogo al plano 10), luego perfil derecho y luego vuelve a frontal.

Descripción: El pasajero siente a los jinetes que avanzan hacia la carreta y le grita al chofer para alertarlo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 18

Valor de plano: Plano medio frontal (análogo al plano 16)

Descripción: El chofer siente el ruido detrás de él y acelera a la carreta.

EGI: Transferencia personal.



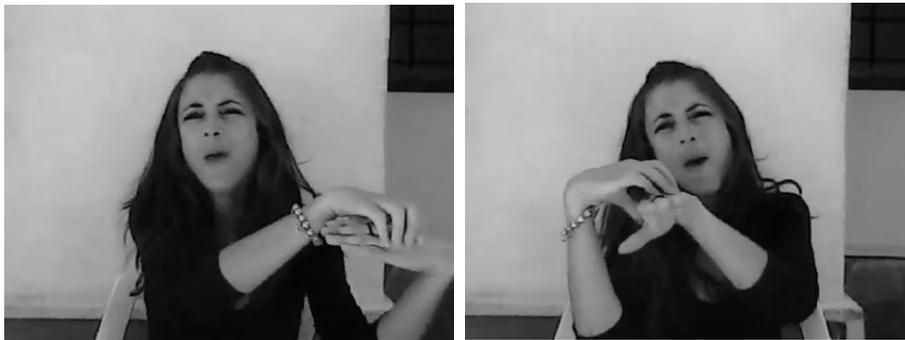


Número de plano: 19

Valor de plano: Plano general frontal

Descripción: La carreta acelera y se sacude de un lado hacia otro

EGI: ¿Transferencia situacional?



Número de plano: 20

Valor de plano: Plano medio frontal, luego dispara hacia la derecha y atrás.

Descripción: El pasajero toma el arma y les dispara a los indios

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 21

Valor de plano: intertítulo.

Descripción: Léxico para INDIO, que sirve como introducción para las siguientes imágenes.



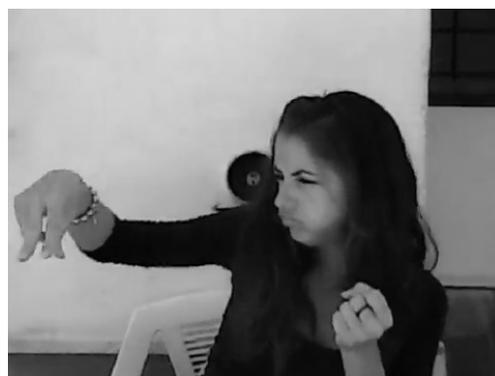
Número de plano: 22

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El indio se aproxima a la carreta por el lado izquierdo y le dispara una flecha

Comentarios: Al igual que en el plano 8, la señante introducir una referencia a los caballos que tiran de la carreta en la porción inferior izquierda del encuadre, indicando que eso es lo que mira el indio.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 23

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: El conductor de la carreta recibe una flecha en el brazo izquierdo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 24

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil derecho.

Descripción: Un indio se aproxima a la carreta por el lado derecho y le dispara una flecha.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 25

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción: El chofer recibe una flecha en el brazo derecho.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 26

Valor de plano: Plano general frontal

Descripción: El chofer cae del caballo.

Comentarios: La señante usa la seña léxica correspondiente a CABALLO y, aprovechando su iconicidad, la incorpora a la acción como un plano general que muestra al jinete cayendo del caballo, realizando una remotivación de la seña.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 27

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: El pasajero ve que el chofer cayó y salta hacia su lugar, adelante.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 28

Valor de plano: Plano general frontal

Descripción: El pasajero monta al caballo

Comentarios: Al igual que en el plano 26, hay remotivación de la seña CABALLO para integrarla a la acción dentro de un plano general.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 29

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El pasajero toma las riendas del caballo y dispara hacia atrás, en ambas direcciones.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 29

Valor de plano: intertítulo

Descripción: sustantivo equivalente a INDIO

Comentarios: Dado el ritmo rápido que la señante está usando en el montaje, la postura corporal ya se encuentra ajustada al personaje del indio que será representado en los planos siguientes. De todas formas, la introducción de léxico y la mirada a la cámara indica que se trata de un comentario y no de parte de la acción narrada.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 30

Valor de plano: Plano medio, $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo

Descripción: Un indio dispara una flecha

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 31

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: El pasajero recibe una flecha en brazo izquierdo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 32

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil derecho.

Descripción: Un indio dispara una flecha.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 33

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: El pasajero recibe una flecha en el brazo derecho.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 34

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: Un indio dispara una flecha

Comentario: La señante mira hacia la cámara, aunque no está haciendo un comentario. La expresión de la cara y la falta de léxico agregado permiten superar la ambigüedad e interpretar el plano correctamente.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 35

Valor de plano: Plano medio frontal

Descripción: El pasajero recibe una flecha en la espalda.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 36

Valor de plano: Plano general frontal.

Descripción: El caballo empieza a andar más lento. El pasajero cae al suelo. El caballo se aleja lentamente.

Comentarios: Igual que en los planos 26 y 28, el sustantivo CABALLO es usado y modificado para integrarse a la acción.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 37

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El indio frena su caballo y lo lleva a posición rampante.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 38

Valor de plano: Plano general $\frac{3}{4}$ de perfil derecho

Descripción: El caballo del indio sube las patas delanteras hasta la posición rampante y luego las baja.

Comentarios: La seña con la que se representa al caballo no es léxica sino puramente icónica. La narradora ubica las manos y los dedos de manera de que reproduzcan la forma del cuerpo y de las patas de un caballo.

EGI: Transferencia doble.

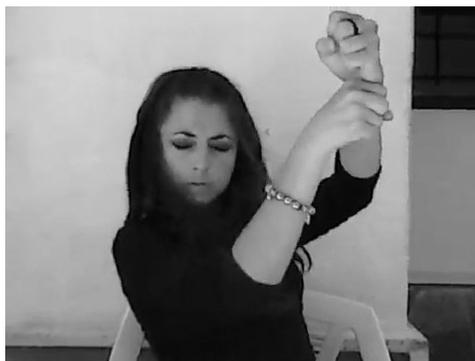


Número de plano: 39

Valor de plano: Plano medio $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo

Descripción: El indio baja las patas delanteras del caballo hasta el suelo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 40

Valor de plano: Plano general frontal

Descripción: El indio desciende del caballo.

Comentarios: Remotivación de la seña CABALLO.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 41

Valor de plano: Plano medio, $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo.

Descripción: El indio apoya el arco en el suelo, en actitud triunfante.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 42

Valor de plano: Paratexto. Fin de la narración.

Comentario: La señante mira a cámara con el cuerpo y la cara relajados, indicando que la narración terminó.



6.2.4 Planos y montaje

6.2.4.1 Introducción

La introducción va desde el plano 1 al plano 8. En ella se presenta a los personajes y a la situación en que se encuentran antes del surgimiento del conflicto: tres carretas avanzan lentamente; en una de ellas hay un chofer conduciendo, un hombre aburrido y una mujer coqueta; desde lo alto de una ladera, un indio a caballo los observa.

La introducción termina al presentarse el personaje del indio, que da comienzo al conflicto principal.

La narración comienza con un plano de situación del lugar donde va a transcurrir la acción: un plano general que muestra tres carretas avanzando tranquilamente y que permite ubicar a los personajes que vemos a continuación.

Seguido a este plano general se presentan tres planos medios frontales de los personajes dentro de una de las carretas. Resulta interesante que la narradora nunca mencione que esos personajes se encuentran dentro de una de las carretas; la inferencia está dada por la yuxtaposición de planos y por la presentación de un plano general. La continuidad es construida por los espectadores, en base al efecto Kulechhoff y a la costumbre de ver películas en las que los planos generales introducen los lugares que luego vemos en los planos particulares. La conexión está dada puramente por el montaje y por los valores de los planos. Esto es lo que ocurre entre el plano general que presenta a las carretas y los tres planos medios que siguen a continuación.

De todas formas, y siguiendo con el estilo de montaje en continuidad, la narradora incorpora un leve movimiento corporal a los tres planos medios que permiten inferir la continuidad entre ellos y el plano general de la carreta. El ritmo con el que mueve las manos, marcando el paso de las carretas, en el plano 1, se continúa en el bamboleo de los hombros de los tres personajes que se presentan a continuación en los planos 2, 4 y 5, lo que permite establecer una continuidad rítmica entre los planos (cf. Capítulo 4), favoreciendo la interpretación de que los personajes están dentro de una de las carretas. Este bamboleo también contribuye a que interpretemos estos planos como diegéticos, a pesar de que la narradora está mirando directamente a la cámara. En general, cuando la narradora mira a la cámara se trata de fragmentos que se ubican fuera de la diégesis y que constituyen comentarios hacia los espectadores; en este caso, sin embargo, seguimos dentro de la diégesis, a pesar de la mirada a cámara. Esto es interpretable gracias a la continuidad del movimiento (no tendría sentido que la narradora se moviera como si estuviera dentro de la carreta si está haciendo un comentario) y por las expresiones marcadas del rostro, que se ajustan a la descripción de cada uno de los personajes.

Existe un plano frontal que sí es extradiegético (plano 3) en el que la narradora hace una deixis para permitir que ubiquemos a los personajes en el espacio. Se reconoce que es un plano extradiegético porque ella mira directamente hacia la cámara y cambia la expresión de la cara, levantando levemente las cejas. Este plano está entre plano 2, que presenta al chofer, y los planos 4 y 5, que presentan al hombre aburrido y a la mujer coqueta y nos indica que el hombre y la mujer están detrás del chofer. Esta inserción fue necesaria porque, al presentar a los personajes con planos frontales, mirando a la cámara, no quedan herramientas que permitan establecer relaciones espaciales entre ellos mediante la dirección de las miradas, como sí ocurre con algunos planos siguientes. Este recurso, si bien no existe prácticamente en el cine actual, sí era utilizado en películas del cine silente, en las que muchas veces se insertaban cuadros de texto (llamados “intertítulos”)

con aclaraciones acerca de elementos que podrían considerarse poco claros o para introducir lugares o personajes.

Los últimos planos de la introducción (6, 7 y 8) presentan al indio, que va a ser el personaje que desencadena el conflicto principal. La sucesión de planos es idéntica a la de los planos iniciales: plano general que presenta la situación (*plano de situación* o *master shot*), seguido de un plano medio que presenta a un personaje y que, por yuxtaposición, inferimos que está en los mismos espacio y tiempo que en el plano general.

El personaje del indio está en un lugar diferente al de las carretas, por lo que la narradora presenta otro plano general, que muestra este lugar, antes de ubicarlo a él. Este es el plano 6, un plano general que muestra la ladera de la colina, en cuya cima aparece una persona. El plano siguiente (plano 7) es un intertítulo que nos da información para presentar al personaje: se trata del sustantivo correspondiente a INDIO, seguido de una seña icónica (transferencia de tamaño y/o de forma) que por contexto debe entenderse como una representación de las dos rayas pintadas debajo de los ojos. La narradora mira fijamente a cámara con la expresión facial del personaje del indio, por lo que podría perfectamente confundirse con un plano frontal de ese personaje (igual que ocurre en los planos 2, 4 y 5). Sin embargo, la inserción explícita de léxico indica que se trata de un comentario extradiegético y no de un plano de uno de los personajes. Igual que ocurre con el intertítulo del plano 3, en este caso el intertítulo cumple la función de presentar al personaje que aparece en el plano inmediatamente siguiente: el indio, que aparece en el plano 8, presentado con un plano medio.

A diferencia de lo que ocurrió con el chofer y los pasajeros de la carreta, que fueron presentados con planos medios frontales, el indio es presentado con un plano medio en $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo (es decir: mira hacia la parte inferior izquierda del encuadre). De esta manera, la narradora establece, por montaje, una continuidad espacial entre este plano y el plano general anterior (plano 6), en el

que el indio aparecía en la parte superior derecha del encuadre. Por regla de los 180° , los planos nos llevan a construir un espacio en el que el indio está mirando colina-abajo: en el plano 6, la persona está ubicada en la parte superior derecha (es decir, que la parte baja de la colina se encuentra a la izquierda y debajo de ella); en el plano 8, la persona está mirando hacia la parte inferior izquierda del encuadre. Si no se respetara la regla de los 180° , podríamos inferir que el indio está mirando hacia otro espacio que aún no fue presentado, pero la narradora está usando implícitamente esa regla para construir continuidad espacial, por lo que la lectura que hacemos es la correcta: la parte baja de la ladera, que en el plano general estaba abajo y a la izquierda, es hacia donde mira el indio cuando en el plano medio mira hacia abajo y a la izquierda. La continuidad se establece puramente por montaje, de acuerdo con la regla de 180° .

Dentro del plano 8, además, la narradora incorpora una referencia a las carretas que vimos en el plano general, en la parte inferior izquierda del encuadre. Otra vez se trata de un recurso que, aunque no se encuentra en el cine actual, sí era utilizado en el cine silente, por ejemplo, para proveer algún tipo de información aclaratoria o para representar lo que un personaje imaginaba o pensaba (en cuyo caso lo imaginado se presentaba en la parte pequeña del cuadro). En este caso, la narradora lo usa para introducir una conexión entre el indio y las carretas, que hasta el momento no había sido presentada. Hasta ahora, ella había utilizado montaje para conectar los planos generales (carreta y ladera) con sus respectivos planos medios (chofer, hombre y mujer, en un caso, indio, en el otro). De esta manera, había presentado dos espacios en los que se movían los personajes, pero no había presentado algo que permitiera conectar esos espacios presentados en los planos generales. Al introducir la referencia a las carretas en el plano medio del indio, la ubicación de todos los elementos en el espacio queda clara, por relaciones de contigüidad: el indio del plano medio está mirando hacia la parte baja de la colina que se muestra en el plano general (por regla de los 180°); además, el indio está mirando, también, a las carretas tiradas por caballos que vimos en el plano 1 (por la introducción de la referencia dentro del plano medio

del indio); uniendo estos datos, inferimos que las carretas se encuentran al pie de la colina, por lo que el espacio queda construido coherentemente: están las carretas; dentro de las carretas está el chofer; detrás del chofer están el hombre aburrido y la mujer coqueta; a la derecha está la ladera de una colina; arriba de la ladera está el indio, que mira hacia el valle (abajo y a la izquierda); en la dirección que mira el indio, están las carretas; por lo tanto: el indio está a la derecha de las carretas.

En este punto termina la introducción, habiendo presentado toda la información necesaria para dar paso al desarrollo de la historia: los personajes, el espacio y sus posiciones relativas dentro de él. Es importante señalar que, con excepción de las dos piezas léxicas introducidas por la narradora (DETRÁS e INDIO), todos los datos pertinentes para la construcción de este espacio son comunicados a través de composición de plano y montaje, de manera análoga a como se haría en una película.

6.2.4.2 Desarrollo

El desarrollo transcurre entre los planos 11 (00:40) y el plano 36 (02:28), inclusive. El plano 11, que da inicio al bloque, es un plano medio del indio al momento de comenzar el ataque a las carretas. En este plano, la narradora utiliza la mirada para generar dos espacios fuera de campo: el primero, ya comentado, está en la parte inferior izquierda del cuadro, que es el lugar donde están las carretas, en la parte baja de la colina; el segundo, que hasta ahora no había sido presentado, se encuentra a la derecha del cuadro y es donde se encuentra el resto de los indios que van a participar del ataque. La mirada hacia la derecha construye un espacio que se encuentra a la misma altura que el personaje representado (no baja ni sube la mirada), mientras que el gesto que hace al final, con la mirada nuevamente en la parte inferior izquierda del cuadro, nos hace suponer que ese personaje está relacionando lo que se encuentra a la derecha con lo que se encuentra debajo de la ladera (las carretas). El sentido finalmente se cierra en el

plano siguiente, cuando un grupo grande de personas baja por la ladera; es entonces que inferimos que lo que se encontraba a la derecha del indio, a su misma altura, eran sus compañeros, y que lo que estaba haciendo con el gesto era dar inicio al ataque.

Los planos 12 y 13 son generales y muestran a los indios bajando rápida y violentamente por la colina. En el plano 12, la narradora repite con ambas manos y con un movimiento descendente la misma figura que había hecho en el plano 6 cuando presentaba la ladera de la colina. Los indios descienden, en el plano 12, por la misma ladera que vimos en el plano 6, lo que les da continuidad gráfica a los planos y facilita la comprensión. Una vez establecido este hecho, la narradora se permite variar el plano y hacer, en el plano 13, que los indios desciendan desde ambas esquinas superiores del encuadre hacia el centro. El plano 12 es análogo al plano 6, mientras que el plano 13 es bastante diferente. Si la narradora hubiera mostrado el descenso de los indios directamente con el plano 13, los espectadores podríamos llegar a perder la continuidad espacial de la situación; sabríamos que los indios bajan, pero podríamos no comprender que están bajando por la misma ladera que vimos en el plano 6 y que, por lo tanto, se están dirigiendo hacia las carretas que se encuentran debajo de la colina. El plano 12, entonces, permite asegurar la continuidad espacial del movimiento y le da margen a la narradora para usar un plano general frontal (plano 13) con mayor impacto sin miedo a que los espectadores pierdan el hilo narrativo.

Los planos 13, 14 y 15 son todos planos generales relacionados con el descenso de los indios de la colina. El uso de varios planos se debe, probablemente, a que la narradora necesita espacio para que el movimiento de los indios a caballo pueda ir haciéndose cada vez más fuerte, permitiendo anticipar la violencia del ataque. Además, como voy a mostrar a continuación, necesita concluir los planos de los indios con planos generales frontales, para poder montar estos planos con los planos frontales de las personas en la carreta.

En los planos 17 y 18 volvemos a los planos medios frontales de los personajes que están dentro de la carreta. La narradora vuelve a mostrar a los personajes de la misma forma que los presentó en la introducción (planos medios frontales) para asegurar la continuidad plástica de la narración y garantizar la comprensión por parte de los espectadores. Si hubiera presentado a los mismos personajes, pero en planos distintos (por ejemplo, de perfil), podríamos llegar a pensar que se trata de otros personajes. Usar planos iguales a los ya vistos para referir a los mismos personajes es una forma de facilitar la comprensión. El indio, por su parte, había sido presentado con un plano de $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo (plano 8), por lo que inferimos que se encontraba a la derecha y atrás de las carretas. Para que la persecución tenga sentido, los indios deben, obviamente, perseguir a la carreta, por lo que deben ubicarse detrás de ellas. Como los personajes de las carretas fueron presentados en planos frontales, algo que los persiga debe ubicarse también en un plano frontal. Si los personajes hubiesen sido mostrados en planos de $\frac{3}{4}$ de perfil, entonces el indio podría seguir en un plano de $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo y “perseguirlos” hacia la izquierda del encuadre, pero como los personajes fueron mostrados en planos frontales, el indio debe, para perseguirlos, girar desde el plano de $\frac{3}{4}$ perfil en el que comenzó hasta un plano frontal que lo alinee con las carretas. Este giro se produce gracias a los planos 12 y 13, que además de presentar el descenso de los indios con un plano general, permiten ubicarlos de frente a la cámara, para darle coherencia espacial a la persecución. La secuencia de planos sería la siguiente: plano 11 (indio en $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo), plano 12 (indios descienden hacia la izquierda en un plano $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo), planos 13, 14 y 15 (indios descienden de frente a la cámara), plano 16 (chofer de la carreta de frente). Si la narradora no hubiese realizado esta secuencia de planos, la continuidad espacial de la escena podría haberse visto perjudicada.

Esta continuidad espacial permite que, cuando llegan los planos 16, 17 y 18 (planos medios frontales) no tengamos problema en ubicar a los indios detrás de los personajes. Los indios fueron ubicados detrás de la carreta en los planos descritos en el párrafo anterior. Ahora el espacio está ordenado en un eje del que

la cámara es parte: la cámara, el chofer, el pasajero y los indios; todos están alineados, hecho que se confirma por las miradas de los personajes: en el plano 17, el pasajero mira hacia atrás (a los indios) y luego grita hacia adelante (al chofer), mientras que en el plano 18 el chofer mira hacia atrás (por el grito del pasajero) y vuelve a mirar hacia atrás (para ver a los indios).

El plano 19 es un nuevo plano general que actualiza la situación en la que se encuentra la carreta. Ya no avanza tranquilamente, sino que ahora se sacude hacia los lados. En el plano 20 (plano medio frontal del pasajero), la narradora ahora empieza a sacudirse, como resultado del movimiento de la carreta que vimos en el plano 19. Esta analogía en el movimiento de los elementos en el plano general y en el plano medio ayuda a dar continuidad a la unión entre los planos, otra vez por continuidad rítmica, exactamente de la misma forma que ocurría con los planos 2, 4 y 5.

En el plano 22 los personajes vuelven a cambiar sus posiciones relativas. Un indio, que hasta ahora estaba detrás de la carreta, avanza y se ubica a uno de los lados. Para dar claridad a la reubicación, la narradora la hace dentro del plano y se apoya en la mirada del personaje para construirlo. En el plano 22, el indio está persiguiendo la carreta, por lo que sabemos que su mirada está fija en ella. Al comienzo del plano, está mirando hacia adelante (la carreta está adelante), pero rápidamente se mueve hacia uno de los lados y termina mirándola en $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo. Dado que la narradora no cambia de lugar realmente, este cambio de lugar del personaje en la diégesis nos es informado a través de otros elementos: con la mirada, que pasa de mirar al frente a mirar a un costado (por lo que nos hace reubicar el espacio que ella construye con su mirada hacia fuera de campo) y con una leve inclinación del cuerpo (como si el caballo se inclinara al cambiar de posición). Por si la información no fuese del todo clara, la narradora incluye, de todas formas, una referencia a los caballos en la parte izquierda del encuadre.

Una vez reubicados los personajes, la narración alterna entre los personajes de los indios que disparan flechas y los personajes que las reciben (el chofer y el pasajero). Toda la secuencia que va desde los planos 22 al 33 está montada de acuerdo a un uso estricto de la regla de los 180°. Por ejemplo, en el plano 22, el indio está mirando hacia la izquierda (hacia la carreta) y lanza una flecha en esa dirección. En el plano 23, el chofer recibe una flecha desde el lado derecho del encuadre. Lo mismo ocurre con otro indio que es introducido en el plano 24 y ubicado en relación a la carreta de la misma forma que el indio del plano 22 (esto es, utilizando la mirada de la narradora para marcar a la carreta en el espacio a la derecha del encuadre y agregando una referencia a la carreta hecha con la mano). El indio del plano 24 mira hacia la derecha (a la carreta) y lanza una flecha en esa dirección. En el plano 25, el chofer recibe una flecha que le llega desde la izquierda del encuadre. Gracias a la regla de 180°, podemos construir sin ambigüedades un espacio en el que el chofer y la carreta están en el centro, mientras que los indios se encuentran a los lados.

Esto se mantiene también para el plano 27, en el que, tras la muerte del chofer, el pasajero salta hacia la cámara para tomar el control de los caballos. Nuevamente, los indios ubicados a ambos lados le disparan flechas (planos 30 y 32) que el pasajero recibe (planos 31 y 33) desde los lugares que debería recibirlos de acuerdo a la regla de los 180°. Esta regla también se respeta en los dos planos generales (planos 26 y 28) que muestran al chofer cayendo y al pasajero montando al caballo. En el plano 25, el chofer que es alcanzado por una flecha se ubica en un plano medio frontal, igual que el plano 26, que lo muestra cayendo del caballo en un plano general frontal. Usar otro tipo de plano que no fuese frontal para el plano general hubiese implicado no respetar la regla de los 180°, haciendo peligrar la continuidad espacial de la acción. Exactamente lo mismo ocurre con el plano 27, que muestra al pasajero saltando hacia la cámara en un plano medio frontal, y el plano 28, que lo muestra montando al caballo en un plano general frontal. La continuidad entre estos planos es tal que incluso la narradora introdujo un cambio de plano mientras el pasajero estaba en el aire: el

pasajero comienza a saltar en el plano medio y termina el salto en un plano general. Como se vio, uno de los objetivos del montaje continuo es hacer que el espectador perciba lo menos posible los cortes entre un plano y otro. Una de las estrategias que suelen usarse es lo que se llama *corte en movimiento*, que consiste en unir dos planos diferentes aprovechando el movimiento de uno de los personajes, exactamente de la misma forma que lo hizo la narradora en este cuento.

También se respeta la regla del eje en los planos 34, 35 y 36, que muestran al indio disparando una flecha hacia la cámara (plano medio frontal), al pasajero recibiendo una flecha por la espalda (plano medio frontal) y al pasajero cayendo del caballo (plano general frontal).

6.2.4.3 Desenlace

El desenlace de la narración está montado en base a tres planos (37, 38 y 39), que muestran al indio, victorioso, llevando a su caballo a posición rampante. Se trata de dos planos medios (planos 37 y 39) con un plano general (plano 38) intercalado. Como se trata siempre del mismo personaje (el indio), la narradora conserva la expresión facial asociada a ese personaje (ceño fruncido, labios presionados) durante los tres planos. La única marca que indica que el plano 38 se trata de un plano general y no un plano medio, es que la narradora cambia la configuración de las manos: en los planos 37 y 39 tiene los puños apretados, en actitud de sostener las riendas del caballo, mientras que en el plano 38 extiende los dedos índice y medio de ambas manos y las coloca de manera de que representen las cuatro patas del caballo mientras se yergue.

Al igual que ocurría con los planos 27 y 28, la narradora utiliza el corte en movimiento para hacer más fluido el montaje. El plano 38 (plano general) termina con las patas del caballo hacia arriba y en ese momento la narradora cierra los puños (lo que marca que volvemos al plano medio) y los vuelve a bajar. Es decir:

el movimiento del caballo llevando las patas desde lo alto hasta el suelo comienza en el plano 38 y termina en el plano 39.

6.2.5 Planos y estructuras de gran iconicidad

Casi todos los planos relevados utilizan estructuras de gran iconicidad en lugar de señas estándar, y gran parte de ellos pueden ser clasificados dentro de las estructuras definidas por Cuxac (2000). Del total, la mayoría pueden ser clasificados como transferencias personales que equivalen a planos medios cinematográficos, si bien algunos planos medios (planos 8, 22 y 24) fueron clasificados como transferencias dobles, porque combinan una TP con un locativo estable.

En relación a los planos generales, la correspondencia uno-a-uno con algún tipo de transferencia de las listadas por Cuxac (2000) resulta más compleja. Esto es llamativo, porque a priori esperaba encontrar que estos planos se construyeran siempre mediante transferencias situacionales, pero eso no es lo que se registra en este cuento en particular. Como se recordará, Cuxac (2000) define a las transferencias situacionales como estructuras que apuntan a reproducir icónicamente el desplazamiento espacial de un actante en relación a un locativo estable, en las que la mano dominada representa al locativo, mientras que la dominante representa a la acción. Si se toma esta definición al pie de la letra, el plano general (plano 1) que inicia la historia no puede ser considerado una transferencia situacional, porque la señante utiliza ambas manos para la representación de las carretas y de los caballos, sin que existan funciones diferenciadas para la mano dominante y la dominada. Si se atiende, por el contrario, a que lo que hace la narradora es imitar a las formas de los objetos con ambas manos y desplegarlas en el espacio, entonces podríamos clasificar a este plano como una transferencia de tamaño y/o de forma, pero nos encontramos con que la manera en la que la narradora representa a las carretas y a los caballos no se corresponde con la estructura identificada por Cuxac (2000); no ocurre que una o

ambas manos indiquen una forma base y luego se muevan desplegando al contorno de esa forma en el espacio. En este caso, la narradora utiliza ambas manos para mostrar las formas base de las carretas y de los caballos, pero esas formas se agotan en las configuraciones de las manos, sin que exista un movimiento que represente a algún contorno. Ocurre exactamente lo mismo con los planos 12, 13 y 14, que son planos generales que muestran el descenso de los caballos por la colina: la narradora utiliza ambas manos como actantes, sin ninguna que cumpla el rol de locativo estable (este locativo, sin embargo, está dado por la ubicación y el movimiento de las manos). No habría inconveniente en postular que la LSU se diferencia de la LSF en que las transferencias situacionales o las transferencias de tamaño y/o de forma se ejecutan de esta manera y no de la descrita por Cuxac (2000), pero el problema es que existen otros planos en los que las transferencias realizadas por la narradora sí coinciden exactamente con lo descrito por este autor para la LSF. Este es el caso del plano 28, que es un plano general en el que el pasajero de la carreta se monta al caballo: aquí el caballo funciona como locativo estable (la narradora es zurda, por lo que su mano derecha es la mano dominada) en relación al que se mueve un actante (representado con la mano izquierda, dominante). También existe un caso claro de transferencia de tamaño y/o de forma tal cual es descrita por Cuxac (2000), en el plano 6: la mano dominante ejecuta una forma base (plana, para indicar el suelo) y luego esa forma se despliega en el espacio, representando un contorno (en este caso, la ladera de la colina). En este cuento existen, entonces, tres tipos de construcciones utilizadas para representar planos generales: transferencias situacionales y transferencias de tamaño y/o de forma, tal cual son descritas por Cuxac (2000), pero también otro tipo de construcciones que utilizan ambas manos sin roles diferenciados, como ocurre en los planos 1, 12, 13 y 14.

6.2.6 Utilización del léxico

La utilización de señas estándar se reserva exclusivamente para comentarios fuera del mundo narrado (en el prólogo, el epílogo o comentarios de la narradora) o para

situaciones en las que el léxico se incorpora a la situación representada icónicamente, como ocurre con las señas de INDIO (plano 7), CABALLO (planos 26, 28, 36 y 40), FLECHA (planos 22, 24, 30, 32 y 34) y REVÓLVER (planos 20 y 29).

Este último caso, el funcionamiento parece coincidir con lo que Cuxac (2000) define para la LSF como *remotivación de señas estándar*, aunque con una leve diferencia: mientras que Cuxac (2000) habla de remotivación para el caso en que señas estándar pasen a funcionar como locativos estables (integrados en transferencias situacionales), en este cuento en LSU parecería haber remotivación también en señas que se incorporan a transferencias personales como herramientas o elementos descriptivos. Cuando los indios disparan flechas a la carreta, lo hacen utilizando la seña para FLECHA, al igual que, cuando los hombres de la carreta disparan a los indios, lo hacen ejecutando a la seña para REVÓLVER. Asimismo, las plumas que llevan los indios en la frente son las mismas que usa la seña INDIO.

Esta ausencia de léxico estándar en beneficio de una representación icónica de las situaciones es similar a la reportada por Cuxac (2000) para la LSF; la señante parece privilegiar la construcción de imágenes, evitando la utilización de señas estándar y una prueba de ello es que éstas solamente aparecen en situaciones en las que pueden ser integradas icónicamente a la acción por remotivación. Un caso interesante, en relación a este punto, es el del plano 38, que muestra al caballo del indio levantando las patas delanteras en posición rampante. Antes de este plano, todas las veces que la narradora necesitó hacer referencia a los caballos lo hizo mediante la seña de CABALLO remotivada (planos 26, 28, 36 y 40) en planos generales. En el plano 38, sin embargo, ella elige hacer una transferencia doble en la que el caballo se representa icónicamente a partir de una disposición de las manos que no pertenece al léxico de la LSU. La razón por la que lo hace es que esto le permite centrar la atención en las patas del caballo, que se levantan victoriosas, y eso no puede hacerse con la seña estándar para CABALLO, en la

que el caballo en sí es representado apenas por la mano en forma plana, sin representación específica de las patas. Debido a esto, la narradora elige descartar a la seña e integrar una transferencia de tamaño y/o de forma a una transferencia personal (constituyendo una transferencia doble), optando por la iconicidad pura en virtud de mayor expresividad. Esto comprueba, en mi opinión, que el aspecto central de la narración es la creación de sentido mediante imágenes icónicas, al punto que incluso habilitan a la sustitución de léxico por imágenes, si este no dispone de las características necesarias para ser integrado visualmente.

6.3 Segundo cuento: accidente en moto



6.3.1 Estructura general

La narración se presenta en base a tres bloques principales, igual que la anterior, pero en esta los elementos paratextuales son mucho más reducidos. Por Prólogo tenemos apenas un plano en el que la narradora, mirando al espectador, realiza un levantamiento de cejas que indica que el relato está por comenzar; de forma similar, una sonrisa dirigida hacia la cámara con una expresión facial relajada es todo lo que tenemos para marcar el final.

Más allá de que son más breves que los introducidos por la narradora anterior, cabe notar que estos elementos mínimos (leve levantamiento de cejas y relajamiento de la expresión facial) se encuentran presentes en ambas narraciones.

Tipo de plano: plano introductorio.

Comentarios: la narradora adopta la posición corporal de la transferencia personal que va a realizar a continuación y levanta las cejas mirando a cámara, lo que indica que la narración está por comenzar.



6.3.2 Resumen de la historia

Un hombre conduce una moto por una carretera. En determinado momento, pasa por el lado de una mujer que estaba haciendo dedo. Atraído por la mujer, se detiene y le ofrece llevarla. El tiempo cambia y empieza a soplar un viento frío que penetra por el cierre de la campera que del hombre. Para detener el paso del

aire, el hombre da vuelta su campera, dejando el cierre sobre su espalda. Más adelante, la motocicleta choca y ambos salen volando, quedando inconscientes en el piso. Un médico llega y, confundido por la ubicación del cierre, cree que la cabeza del hombre está torcida, por lo que la gira para alinearla con el cierre. Al final, el médico ve que los pies del hombre apuntan en otra dirección y se da cuenta de su error.

6.3.3 Análisis del texto

Número de plano: 1

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción de la acción: una persona conduce una moto a alta velocidad.

Comentarios: existe remotivación de la seña para MOTOCICLETA, que se hace con los puños cerrados en posición de conducir una. La expresión facial de la narradora indica que no se trata de una seña léxica, sino de una transferencia personal que involucra a un motociclista conduciendo.

EGI: Transferencia personal



Número de plano: 2

Valor de plano: Plano general.

Descripción de la acción: la motocicleta avanza.

Comentarios: cumple con las condiciones descritas por Cuxac (2000) para las transferencias situacionales. La particularidad de la seña es que el locativo estable (mano izquierda de la narradora) se mueve, mientras que el actante se mantiene quieto, pero de acuerdo al autor esto también ocurre en algunas señas de la LSF.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 3

Valor de plano: Plano general.

Descripción de la acción: la motocicleta avanza.

Comentarios: la narradora utiliza ambas manos para representar el camino por lo que perdemos la referencia de la motocicleta que estaba presente en los planos 1 y 2. De todas formas, mantiene la misma expresión facial, por lo que la continuidad gráfica entre los planos 1, 2 y 3 queda establecida.

EGI: ¿Transferencia doble?



Número de plano: 4

Valor de plano: Plano general.

Descripción de la acción: la motocicleta avanza.

Comentarios: repetición del plano 2.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 5

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción de la acción: el motociclista conduce la moto.

Comentarios: repite el plano 1.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 6

Valor de plano: intertítulo.

Descripción: léxico MUJER



Número de plano: 7a

Valor de plano: Plano medio frontal.

Descripción de la acción: una mujer con una mochila, camina haciendo dedo.

Comentarios: Hay una remotivación de la seña MOCHILA, que se hace poniendo las manos contra el pecho, con los puños cerrados.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 7b

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: un vehículo pasa de largo por al lado de la mujer.

Comentarios: Se trata de una transferencia doble que integra a la transferencia personal de la mujer (del plano 7a) con una transferencia situacional en la que la mano dominada representa a un vehículo que pasa por la carretera.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 7c.

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: repetición del plano 7a.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 7d.

Valor de plano: plano medio frontal

Descripción de la acción: repetición del plano 7b.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 7e.

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: repetición de los planos 7a y 7c.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 8

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: el motociclista pasa cerca de la mujer y la ve.

Comentarios: La dirección de la mirada construye un espacio fuera de campo en el que va a ubicarse la mujer en el plano próximo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 9

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: la mujer ve al motociclista y lo sigue con la mirada.

Comentarios: la mirada de la mujer hacia la izquierda establece continuidad con la mirada del motociclista hacia la derecha en el plano 8, por regla de los 180°. Además, el movimiento de la cabeza nos hace construir un espacio fuera de campo en el que el motociclista pasó de estar al lado de la mujer a estar hacia adelante (o sea que la motocicleta pasó de largo).

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 10.

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: el motociclista ve que la mujer es linda y decide llevarla.

Comentarios: la narradora incorpora un diálogo del personaje hacia los espectadores, que puede traducirse como “¿Una mujer linda haciendo dedo? ¡Voy a aprovechar!”. Además, la expresión de la narradora cara puede entenderse como lo que Cuxac (2000) llama *estereotipo de transferencia personal*: gestos que deben ser interpretados más como indicadores del estado de ánimo o de la personalidad del personaje que como parte del mundo narrado.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 11

Valor de plano: plano medio frontal, al principio, y en $\frac{3}{4}$ de perfil izquierdo, al final.

Descripción de la acción: la mujer se acerca al motociclista y le pide que la lleve.

Comentario: igual que ocurre en el plano 9, la narradora nos hace inferir la posición del motociclista en relación a la mujer construyendo espacio fuera de campo con su mirada: empieza mirando hacia adelante (el motociclista está delante de ella) y termina mirando hacia la izquierda (lo alcanzó y ahora está a su lado).

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 12

Valor de plano: plano medio frontal.

Descripción de la acción: el motociclista accede a llevar a la mujer y le dice que espere.

Comentarios: la dirección de la mirada del motociclista sigue la regla de los 180°.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 13.

Valor de plano: Plano general.

Descripción de la acción: el motociclista baja de la moto.

Comentarios: la construcción que hace la narradora no encaja dentro de ninguno de los tipos presentados por Cuxac (2000). A grandes rasgos, se trataría de una transferencia doble, porque combina la expresión facial y el movimiento corporal de una transferencia personal, mientras con las manos realiza una transferencia situacional (aunque invirtiendo los roles de las manos: hace el locativo –motocicleta- con la mano dominante, y el actante –el motociclista- con la mano dominada).

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 14.

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el hombre saca un casco y se lo alcanza a la mujer.

Comentarios: existe continuidad espacial entre el plano 13, que mostraba al hombre bajando de la moto hacia la derecha, y este, en el que estira los brazos hacia la izquierda para alcanzar algo de la moto y luego hacia la derecha para dárselo a la mujer.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 15

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: la mujer toma el casco y se lo pone.

Comentarios: la dirección de la mirada y del movimiento establece continuidad con el plano 14 por regla de los 180°.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 15

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el motociclista cierra la valija de la moto.

Comentarios: plano en continuidad con los planos 14 y 15 por regla de los 180°.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 16

Valor de plano: plano general.

Descripción de la acción: el motociclista sube a la motocicleta.

Comentarios: Valen los mismos comentarios que para el plano 13.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 17

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el motociclista se acomoda e invita a subir a la mujer.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 18

Valor de plano: plano general

Descripción de la acción: la mujer sube a la moto, detrás del hombre.

Comentarios: el plano es similar a los planos 13 y 16.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 19

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: sentada en la moto, la mujer se abraza al hombre.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 20

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el motociclista ve que la mujer lo está abrazando, se alegra, le pregunta si está bien, reacciona y acelera.

Comentarios: este plano incluye un estereotipo de transferencia personal, cuando el hombre mira a cámara luego de ver la mujer lo está abrazando.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 21

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: la mujer le responde afirmativamente al motociclista.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 22

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el motociclista se alegra y acelera la moto.

Comentarios: en este plano la narradora también incorpora un estereotipo de TP.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 23

Valor de plano: plano general

Descripción de la acción: la moto avanza por la carretera.

Comentarios: es un plano idéntico a los planos 2 y 4.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 24

Valor de plano: plano general.

Descripción de la acción: la moto avanza por la carretera.

Comentarios: plano idéntico al plano 3

EGI: ¿Transferencia doble?



Número de plano: 25

Valor de plano: intertítulo

Comentarios: la narradora dice que el tiempo cambia y que sopla viento fuerte.



Número de plano: 26

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el aire se filtra por el cierre de la campera del motociclista.

Comentarios: la narradora usa su cuerpo para representar al del motociclista y con ese cuerpo como locativo usa ambas manos para representar el viento entrando por el cierre a partir de dos configuraciones base (manos planas con los dedos separados) y un movimiento indicando al aire que se filtra. Si bien esta estructura no se encuentra dentro de la clasificación original de Cuxac

(2000), puede considerarse una transferencia doble, porque combina una transferencia personal características de transferencias situacionales (el viento que se filtra por el cierre de la campera).

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 27

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el motociclista siente mucho frío y se detiene.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 28

Valor de plano: plano medio

Descripción: la mujer le pregunta al motociclista por qué se detuvo.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 29

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el motociclista se pone la campera al revés y le pide a la mujer que le suba el cierre, en su espalda.

EGI: Transferencia personal.

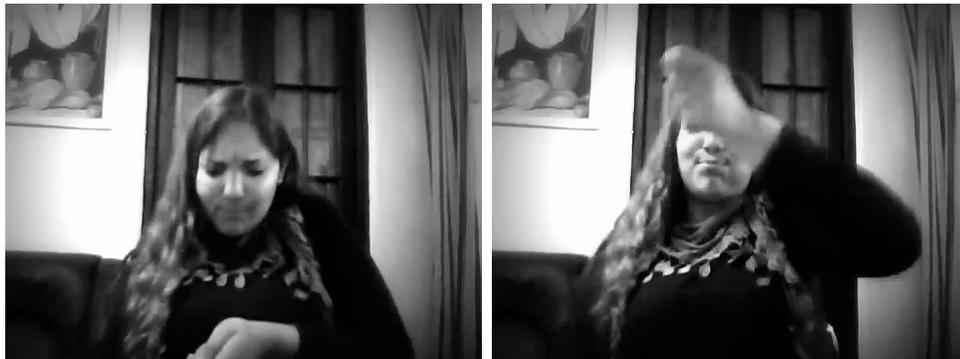


Número de plano: 30

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: la mujer sube el cierre de la campera del motociclista.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 31

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el hombre le dice a la mujer que así está bien.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 32

Valor de plano: plano general

Descripción de la acción: la mujer y el hombre vuelven a subirse a la moto.

Comentarios: el plano es análogo a los planos 13, 16 y 18.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 33

Valor de plano: plano medio

Descripción de la acción: el hombre vuelve a arrancar la motocicleta.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 34

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: la mujer abraza al hombre.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 35

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el hombre les dice a los espectadores: “Ahora voy a soportar bien. Delante estoy cubierto, atrás, ella me abraza. Así se soporta bien”.

Comentarios: Nótese la diferencia en la expresión facial en el plano 34 (en el que vemos que la mujer abraza al motociclista, narrado por la narradora) y en la quinta imagen de este plano (en que el motociclista habla de que la mujer lo abraza, narrado por el motociclista). La expresión permite diferenciar y reconocer quién está hablando.

EGI: Transferencia personal.



Número de plano: 36

Valor de plano: plano general

Descripción de la acción: la moto avanza por la carretera.

Comentarios: plano análogo a los planos 4 y 23.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 37

Valor de plano: intertítulo.

Descripción: la narradora hace una seña que puede traducirse como “seguir avanzando hasta muy lejos”.



Número de plano: 38

Valor de plano: plano general.

Descripción de la acción: la motocicleta sigue avanzando por la carretera.

Comentarios: plano análogo a los planos 3 y 24.

EGI: ¿Transferencia doble?



Número de plano: 39

Valor de plano: plano general

Descripción de la acción: la motocicleta choca y el hombre y la mujer salen volando.

Comentarios: Nuevamente, la narradora no se ajusta al uso de las manos encontrado por Cuxac (2000) para la LSF. De todas formas, dado que se reproduce una situación que involucra desplazamientos de objetos o personas, creo que se trata de un tipo de transferencia situacional.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 40

Valor de plano: intertítulo.

Descripción: la narradora hace la seña de AMBULANCIA.



Número de plano: 41

Valor de plano: plano general.

Descripción de la acción: varios vehículos llegan rápidamente a la escena del choque.

Comentarios: valen los mismos comentarios que para el plano 39; por lo que representa, se trata de una TS, pero que involucra a ambas manos como actantes, sin funciones separadas para la dominada y la dominante.

EGI: Transferencia situacional.



Número de plano: 42

Valor de plano: intertítulo.

Descripción: seña para MÉDICO



Número de plano: 43

Valor de plano: Plano general

Descripción de la acción: el médico se baja de una ambulancia.

Comentarios: valen los mismos comentarios que para el plano 13.

EGI: Transferencia doble.



Número de plano: 44

Valor de plano: plano medio.

Descripción de la acción: el médico llega a la escena, mira al cuerpo del hombre en el suelo, guiado por el cierre de la campera, cree que la cabeza está torcida y la gira para acomodarla, pero luego ve los pies y se da cuenta de su error.

Comentarios: la mayoría del plano es una transferencia personal, pero la narradora incluye dos referencias, una a la cabeza del motociclista (quinta imagen, 2ª fila al centro) y otra a los pies del motociclista (penúltima imagen) que hacen que la transferencia se convierta en transferencia doble.

EGI: Transferencia personal y, por momentos, transferencia doble.



6.3.4 Planos y montaje

Al igual que la narración anterior, esta puede dividirse en tres grandes bloques: introducción, desarrollo y desenlace.

6.3.3.1 Introducción

La introducción va del plano 1 al plano 7, inclusive, y consiste en la presentación de los personajes involucrados en la historia: el motociclista y la mujer. Ambos son descritos por separado, con planos que los muestran brevemente a ellos y a la situación en la que se encuentran al comenzar el cuento: el hombre está conduciendo la moto por una carretera; la mujer, está caminando y haciendo señas para que la lleven, sin éxito.

La organización de los planos en los que vemos al hombre sigue un patrón de repetición que está orientado a dilatar el tiempo percibido, porque se alternan varios planos que muestran la misma acción una y otra vez, generando la sensación de que lleva mucho tiempo conduciendo por la carretera. Del plano 1 al plano 3, nos alejamos cada vez más del motociclista, desde un plano medio hasta un plano general en el que no tenemos referencia de él, y en los planos 4 y 5 volvemos al plano medio del motociclista del que partimos en el plano 1.

Más adelante, esta cadena de planos será repetida, casi en el mismo orden, en varias ocasiones a lo largo del cuento, constituyendo lo que Bordwell y Thompson (1995) llaman *motivo*, que consiste en la repetición formal de una serie de elementos con el objetivo de facilitar la comprensión de una historia. La utilización de este recurso se verá cuando hablemos del desarrollo de la narración.

Como también ocurría en el cuento anterior, la narradora utiliza varios intertítulos para presentar información que podría no quedar del todo clara y que es relevante para la comprensión de la historia. En la introducción, en particular, introduce un

intertítulo antes de la presentación de la segunda personaje, aclarando que se trata de una mujer.

Sobre este punto, es interesante que su relación espacial respecto de la carretera esté dada exclusivamente por la mirada de la narradora hacia el espacio fuera de campo; nunca vemos la carretera ni se nos dice explícitamente dónde se encuentra, pero sabemos que está en el espacio a la izquierda del encuadre, porque la narradora mira en esa dirección cuando hace señas para que la lleven. Al igual que en los planos que introducían al motociclista, aquí también la narradora utiliza la herramienta de la repetición para dilatar el tiempo de la acción y para que interpretemos que la personaje lleva mucho tiempo en la carretera: la mujer camina haciendo dedo (plano 7a), pasan vehículos (plano 7b), camina haciendo dedo (plano 7c), pasan vehículos (plano 7d), camina (plano 7e).

6.3.3.2 Desarrollo

Presentados los personajes, la narración pasa a la siguiente etapa, que es el desarrollo de la historia y que va desde el plano 8 hasta el plano 39, inclusive. Este desarrollo, así como la gran mayoría del relato, está estructurado a partir de planos medios individuales que se relacionan espacialmente entre sí mediante un uso casi estricto de la regla de los 180°.

Las posiciones relativas de los personajes son asignadas desde los primeros dos planos (el hombre a la izquierda y la mujer a la derecha, en relación al campo visual del espectador) mediante el uso de la regla de los 180° y se mantienen hasta el final. Existen ligeros desplazamientos, en los que a veces un personaje se adelanta o se atrasa respecto del otro, pero nunca dejan de estar uno a la izquierda y el otro a la derecha, incluso cuando están uno delante del otro (planos 20 y 21, entre otros). Estos desplazamientos relativos de los personajes son presentados por la narradora de dos formas: 1) mediante el uso de la mirada para construir

espacio fuera de campo, 2) mediante la introducción de planos generales en los que las posiciones de los personajes se muestran explícitamente dentro del cuadro.

El punto 1 se cumple, por ejemplo, en los planos 8 y 9, en los que el movimiento de la mirada, dirigida hacia algo fuera de campo, nos hace inferir que está cambiando la posición de lo mirado respecto de quien mira. El plano 8 comienza con el motociclista mirando hacia la cámara, y luego girando la cabeza hasta mirar a la derecha del encuadre, permitiéndonos inferir que lo mirado cambió de posición, desde delante del motociclista hasta su lado. A su vez, el plano 9 comienza con la mujer mirando hacia la izquierda (ubicando a lo mirado en su misma línea) y termina con ella mirando hacia adelante, indicando que lo mirado estaba a su lado pero ahora la pasó de largo. Finalmente, en el plano 10, el motociclista comienza mirando hacia la derecha y termina mirando casi por encima de su hombro. La unión de estos tres planos permite construir la relación espacial entre el motociclista y la mujer, que incluye un movimiento: la moto está antes de la mujer, luego pasa por su lado y finalmente se le adelanta. Este movimiento no está presente explícitamente y no es más que sugerido por la combinación de la regla de los 180° con el uso de la mirada para generar espacio fuera de campo y el efecto Kulechhoff. No tenemos un plano general que nos muestre a los actantes moviéndose, sino que la relación se construye exclusivamente por montaje. Análogamente, el cambio de dirección de la mirada en plano 11, en el que la mujer comienza mirando hacia adelante y termina mirando a la izquierda, nos permite inferir que ella corre hacia adelante hasta ubicarse al lado del motociclista.

En cuanto al uso de planos generales para explicitar las relaciones espaciales entre los personajes, estos solamente son insertados en momentos en los que los movimientos podrían llegar a resultar confusos (bajarse o subirse a la moto), como ocurre en los planos 13, 16, 18 y 32, y su coordinación con los planos medios que les suceden o anteceden siempre sigue siendo acorde regla de los 180°.

A diferencia de la narración anterior, que seguía un desarrollo progresivo hasta alcanzar un clímax en el enfrentamiento entre los hombres de la carreta y los indios, este cuento se estructura a partir del motivo del hombre conduciendo la motocicleta, usado por primera vez en la presentación del personaje, que sirve como base para la ocurrencia de varios acontecimientos que se van concatenando: el hombre conduce la motocicleta, ve a la mujer y le ofrece llevarla; el hombre conduce la motocicleta, le da frío y se da vuelta la campera; el hombre conduce la motocicleta y choca. Existen mil formas de mostrar a una motocicleta avanzando por una carretera, pero la narradora elige hacerlo mediante los mismos elementos todas las veces que esa situación es narrada, de manera de repetir el motivo establecido en la introducción y facilitar la comprensión de la narración. Además, el uso de un motivo a lo largo de la introducción y del desarrollo hace que el choque de la moto (plano 39) se perciba como algo más abrupto, porque interrumpe cierta sensación de cotidianeidad generada por la imagen repetida de la moto avanzando por la carretera.

6.3.3.3 Desenlace

Estrictamente hablando no se trata tanto de un desenlace, sino más bien de un quiebre en la historia. La narradora construye una situación a la que el espectador se acostumbra, para luego interrumpirla bruscamente con el choque de la moto. Este quiebre se da en el plano 39 y todo el bloque siguiente del desenlace tiene que ver con sus consecuencias. También se da en que, a diferencia de lo que ocurre en los dos bloques anteriores, el hombre y la mujer de la motocicleta dejan de ser los protagonistas (al menos dejan de serlo en calidad de agentes, porque se encuentran inconscientes sobre el suelo), dando paso al médico examinador.

El desenlace incluye dos intertítulos con léxico, uno para introducir a la ambulancia (plano 40) y otro para introducir al médico (plano 42), y el resto del bloque está construido a partir de un gran plano general (plano 41) que muestra varias ambulancias llegando a la escena, otro plano general, que muestra al

médico bajando de la ambulancia (plano 43) y un plano medio largo del médico analizando al motociclista (plano 44). Nuevamente, las relaciones espaciales entre los tres planos están construidas a partir de la regla de los 180°, avanzando siempre de frente al espectador, lo que permite construir continuidad espacial. Además, la narradora se encarga de construir continuidad gráfica entre los planos que involucran al médico mediante el uso de su expresión facial, que permanece constante desde la introducción del léxico MÉDICO (plano 42) hasta el plano medio del médico (plano 44), pasando por el plano general en el que este personaje se baja de la ambulancia (plano 43).

6.3.4 Planos y estructuras de gran iconicidad

La narradora utiliza casi exclusivamente transferencias personales, que se corresponden directamente con los planos medios del relato y, en general, cuando aparecen otras transferencias lo hacen para dar mayor claridad o para completar la información provista por estas. Esto ocurre, por ejemplo, en el plano 26, que muestra el aire entrando por el cierre de la campera del motociclista. Esta transferencia fue clasificada como una TD, por entender que, si bien incluye elementos de una TP y una TTF, viendo la imagen resulta claro que lo central de la construcción es la TP que nos muestra al personaje, porque constituye el locativo en relación al cual se ubican el cierre y el viento que completan la situación. Lo mismo ocurre con algunos momentos del plano 44, que puede describirse principalmente como una TP, pero en la que, nuevamente, el cuerpo del personaje (en este caso, el médico), sirve también como locativo en relación al cual se ubican los demás objetos. La inserción, en esta transferencia, de referencias a la cabeza y a los pies del motociclista hacen que se convierta en una TD, pero eso no quita que lo principal de la construcción sea la TP que representa al médico.

En lo que tiene que ver con los planos generales, existen algunos que se corresponden exactamente con la estructura encontrada por Cuxac (2000) para las

TS en la LSF, como los planos 4 y 23, pero también existen otros planos que representan situaciones mediante una estructura distinta de la utilizada por los sordos franceses. Esto ocurre, por ejemplo, en el plano 39 (la imagen del choque) o en el plano 41 (ambulancias llegando a la escena), que fueron clasificados como TS, por entender que representan situaciones, pero que no lo serían estrictamente porque ambas manos cumplen exactamente la misma función. Esto mismo ocurría en algunos planos del cuento de Romero, que mostraban a los grupos de indios descendiendo por la ladera de la colina o en los planos en los que representaba a la carreta sacudiéndose (plano 19, por ejemplo), y en los que ambas manos representaban a los actantes, sin que existieran funciones diferenciadas para cada una. De alguna manera, parecería ser que ambas manos quedan habilitadas para participar como actantes en la construcción, lo que indicaría una diferencia respecto de lo encontrado para la LSF, al menos en lo que tiene que ver con las narraciones de Romero y de Flores. Si se constatará la ocurrencia del mismo patrón en más narradores podría llegar a considerarse que esta constituya una diferencia consolidada entre la LSU y la LSF.

Otra construcción usada para los planos generales que no se encuentra en la clasificación original de Cuxac (2000) es la que utiliza Flores en los planos 13, 16, 18 y 32, que involucran al hombre y a la mujer subiendo o bajando de la motocicleta. Estos planos fueron clasificados como TD, porque se entiende que combinan elementos de una TP con los de una TS, pero en realidad la TS en sí no sigue la estructura identificada por Cuxac (2000) para la LSF. Si consideramos el plano 13, por ejemplo, Flores usa una mano como locativo estable y otra como actante, igual que en una TS de la LSF, pero invirtiendo los roles, como si fuera zurda (ella es diestra, por lo que debería asignar la función de locativo estable a su mano izquierda y la de actante a su mano derecha). Exactamente lo mismo ocurre con el plano 16 y el plano 18, y también en el 32, aunque este último tiene la particularidad de que comienza con la estructura de una TS “invertida” (mano dominante como locativo estable y mano dominada como actante) pero termina como una TS de las descritas en el párrafo anterior, en las que ambas manos

cumplen la misma función, porque ambas representan a los actantes. Deberían analizarse más casos para llegar a una conclusión firme, pero tal vez una explicación posible para este tipo de construcciones sea que las narradoras subordinan las estructuras de iconicidad de la LSU a las restricciones formales que impone el lenguaje cinematográfico; concretamente, las transferencias se adaptan a la regla de los 180°. Volviendo al plano 13 de la narración de Flores, puede interpretarse que ella utiliza la mano izquierda (dominada) para representar al actante porque necesita que el motociclista se baje de la moto en esa dirección, ya que es en ese lugar donde se ubicó a la mujer a través de la direccionalidad de la mirada en los planos previos. Si Flores hiciera una TS de acuerdo a la estructura identificada por Cuxac (2000) y el actante se representara con su mano derecha (la mano dominante), entonces el motociclista debería bajarse hacia el otro lado de la moto, rompiendo la continuidad espacial construida en los planos previos, que ubicaban a la mujer y al motociclista en relación mutua, y la regla de los 180°. Si esto fuera cierto, puede ser un indicio de que en el nivel discursivo las reglas de narración visual prevalecen por sobre ciertas estructuras preexistentes en la lengua de señas, lo que además sería coherente con el hecho de que, en este tipo de narraciones, los hablantes de LSU tienden a evitar el uso de piezas léxicas, privilegiando las construcciones puramente icónicas, lo que también se constata fuertemente en las dos narraciones analizadas hasta el momento.

6.3.5 Utilización del léxico

De forma muy similar a como ocurre en la narración de Romero, en la de Flores también el uso de léxico parece confinado a los comentarios fuera del mundo narrado (intertítulos, comentarios del personaje hacia los espectadores) o a diálogos entre los personajes. Durante el resto del relato, la narradora evita utilizar léxico estándar, privilegiando el uso de imágenes construidas en base a estructuras de iconicidad y concatenadas de acuerdo a reglas cinematográficas. La única excepción a esto es la utilización de señas estándar que pueden ser remotivadas para integrarse con las imágenes, algo que también ocurría en la narración de

Romero. En el caso de Flores, el caso más frecuente es el de la seña de MOTOCICLETA, que se hace sosteniendo los puños hacia adelante, como si sostuvieran el manillar de una motocicleta; la forma de la seña estándar es tal que la hace casi coincidir con una TP, por lo que la narradora la utiliza cada vez que quiere narrar que el motociclista está conduciendo. Algo similar ocurre con la seña de MOCHILA, que se hace sosteniendo las manos con los puños cerrados por debajo de los hombros, como si se sostuviera las tiras de una mochila. Esta seña aparece remotivada, por ejemplo, en el plano 7, en el que la narradora la utiliza como parte de la TP para mostrarnos que la mujer camina cargando una mochila. Idéntico es lo que ocurre con la seña para HACER-DEDO, que se hace sosteniendo la mano con el pulgar extendido (haciendo dedo) y se incluye en una TP (plano 9, por ejemplo).

Como último comentario, Flores incluye algo que no se encuentra presente en la narración de Romero, pero que sí es constatado por Cuxac (2000) en la LSF, que es la utilización de un estereotipo de transferencia personal. Esto ocurre, en mi opinión, en los planos 10 y 22, en los que la narradora hace gestos faciales que son casi histriónicos y que parecen estar más orientados a informar al espectador sobre el estado de ánimo o los pensamientos del personaje que a mostrar eventos que deban interpretarse como teniendo verdaderamente lugar en el mundo narrado.

Capítulo 7: REFLEXIONES FINALES

La inclusión de las lenguas de señas dentro del campo de estudio de la Lingüística se fecha habitualmente a partir de la publicación del primer libro de Stokoe (1960) sobre la ASL, cuyo objetivo principal era la reivindicación política de las lenguas de señas, que habían sido históricamente menospreciadas por considerarse rudimentarias e incapaces de alcanzar la complejidad y la riqueza de las lenguas orales. Como medio para alcanzar este objetivo, Stokoe (1960) presenta una investigación que arroja como resultado el hallazgo de dos niveles de análisis iguales –de acuerdo con el autor- a los que encontramos en las lenguas orales: un nivel fonológico –al que llamó “querológico”-, integrado por un conjunto finito de unidades arbitrarias e indivisibles -que llamó “queremas”-, y un nivel morfológico, con unidades significantes articuladas a partir de estas.

Durante los años que siguieron, el trabajo de Stokoe (1960) fue complementado por infinidad de investigadores que criticaron, corrigieron o ampliaron su modelo, al tiempo que lo aplicaban a otras lenguas de señas del mundo, guiados por el interés científico pero también por el objetivo político trazado originalmente por el autor. El estudio lingüístico inicial de dos niveles se completó con trabajos que exploraron otros niveles de análisis o que aplicaron una lógica similar al estudio de la comunidad sorda o su lengua desde perspectivas interdisciplinarias.

Más allá de los aciertos, con el correr de las décadas fue cada vez más notorio que el objetivo inicial de demostrar científicamente una igualdad estricta entre las lenguas de señas y las lenguas orales no podría llevarse a cabo. La iconicidad, que en esos años se creía inexistente en las lenguas orales, cumplía un rol central y productivo en estas lenguas, lo que hacía imposible negarla o reducirla. Esto representaba un problema insoslayable a la hora de igualar ambas lenguas, ya que los investigadores se encontraban ante un fenómeno que, siendo inexistente en

unas lenguas, era evidente en las otras. Esto no quiere decir que no se haya intentado crear modelos o explicaciones alternativas que se esforzaran por demostrar que aquello que parecía tan evidente no era más que una ilusión provocada por la materialidad viso-espacial de las lenguas de señas. Pero, si bien esto fue así, también es cierto que ninguno de estos esfuerzos ha sido totalmente exitoso. Por más elaboradas o complejas que resultasen las explicaciones, siempre quedaba algún aspecto que no lograban describir o reducir y que obligaba a volver a lo que originalmente parecía indiscutible: que estas lenguas son icónicas y, por lo tanto, no asimilables a las lenguas orales.

Esta particularidad de las lenguas de señas, que puede llegar a disimularse aceptablemente en los niveles originalmente descritos por Stokoe (1960) se hace especialmente notoria en el nivel discursivo de estas lenguas. Cuando los hablantes de una lengua de señas narran, lo hacen a partir de imágenes, de construcciones icónicas relativamente libres que no se apoyan en convenciones y arbitrariedades, sino en la similitud entre los significantes y las situaciones que describen, ya sea que estas pertenezcan al mundo real o a uno imaginario.

No todo en las lenguas de señas es léxico, morfemas, fonemas, etc., sino que hay creaciones visuales, que son significantes y al mismo tiempo son relativamente libres. Cuando un hablante de lengua de señas (de LSU, en nuestro caso) crea un signo icónico para narrar una situación determinada, los interlocutores pueden comprender lo que ese significante representa, aun si es la primera vez que lo ven en su vida y aun a pesar de que su significado no haya sido establecido mediante ninguna convención social. Comprenden el significante porque éste semeja a su referente: porque es icónico.

Desde luego, esto no quiere decir que sean imágenes absolutamente libres, lo que las llevaría al plano de la pantomima o la gestualidad pura, dejándolas por fuera de la Lingüística. Como encontró Cuxac (2000), estas construcciones (que él llama *transferencias* o *estructuras de gran iconicidad*) están gobernadas por

reglas estructurales propias de la lengua: cada imagen es organizada y compuesta de determinada manera y su inserción en el discurso obedece determinadas normas que debe seguir para ser comprendida y/o aceptada por los demás interlocutores. Cuxac (2000) ofrece evidencia de que la iconicidad de las lenguas de señas es lingüística, proveyendo un marco teórico que permite el análisis de las imágenes icónicas utilizadas por los hablantes de una lengua de señas determinada.

Volviendo al nivel discursivo, el trabajo de Cuxac (2000) puede utilizarse como punto de partida para la consideración de otro tipo de reglas, que son las que gobiernan la forma en la que varias de estas imágenes icónicas pueden concatenarse para organizar la narración de una historia coherente. La forma en que se disponen las imágenes no es indiferente a la hora de construir el sentido de un relato cualquiera. La comprensión de una situación determinada en una narración requiere que los interlocutores sean capaces de construir mentalmente un espacio y un tiempo coherentes donde las acciones relacionadas con esa situación se desarrollen y esto tiene necesariamente que ver con la forma en la que las imágenes se les presentan.

No existen, hasta donde tengo conocimiento, estudios que hayan analizado, desde la Lingüística, a esta *sintaxis* que rige a la concatenación de significantes icónicos en una narración en lengua de señas. Sin embargo existe, fuera del territorio de la Lingüística, mucha investigación relacionada con otra forma de expresión que utiliza el encadenamiento de imágenes para construir sentido: el cine y el montaje cinematográfico.

Si Cuxac (2000) desarrolló un modelo que permite, en mi opinión, describir adecuadamente a la forma en la que se construyen significantes icónicos dentro de una lengua de señas determinada, creo que el montaje cinematográfico nos permite, por su parte, describir la forma en la que estos significantes icónicos se concatenan entre sí de cara a la organización de un relato coherente. Dicho de otro

modo, si los hablantes de lengua de señas usan imágenes (significantes icónicos) para narrar situaciones, parece razonable que usen montaje para encadenar a estas imágenes entre sí.

Creo que los análisis presentados en las páginas anteriores comprueban la existencia de este montaje, al menos en lo que se refiere al discurso en LSU en los casos particulares estudiados.

Como punto de partida, se constata la existencia de estructuras de gran iconicidad en esta lengua, de forma bastante parecida a como se presentan en la LSF, según reporta Cuxac (2000). Es cierto también que existen algunas estructuras diferentes, pero esto no afecta al aspecto más importante, que es la existencia de reglas de construcción que permiten afirmar que las imágenes icónicas son lingüísticas.

En segundo lugar, la constatación de las tres reglas de montaje relevadas en los análisis fue clara: los relatos siguen la regla de los 180°, el efecto Kulechhoff y la utilización de la mirada para construir continuidad espacial. Queda abierta la pregunta de si existen otros aspectos en los que la LSU y el lenguaje cinematográfico se parezcan, lo que es probable, dado que las tres reglas tomadas como parámetro en este trabajo son intencionalmente muy básicas y dejan muchos aspectos que podrían y merecerían ser explorados. De todas formas, creo que la analogía queda verificada, lo que habilita a utilizar terminología y metodología propias del análisis cinematográfico en el análisis formal del discurso en LSU, tal como se propuso inicialmente.

Partiendo de la analogía entre el concepto de *plano* cinematográfico y las estructuras de gran iconicidad definidas por Cuxac (2000), el descubrimiento de reglas que articulan a estas estructuras entre sí en una *sintaxis cinematográfica* permite complementar la teoría y profundizar nuestro conocimiento sobre el nivel discursivo de las lenguas de señas: no sólo existen reglas que prescriben la

formación de imágenes icónicas por parte de los hablantes sordos, sino que además existen, en algunos casos, reglas que prescriben la forma en que estas imágenes se vinculan entre sí, y que son, además, similares a las utilizadas en las narraciones cinematográficas.

Una pregunta que podríamos hacernos en relación a este último punto es, por ejemplo, si las similitudes entre la lengua de señas y el lenguaje cinematográfico responden a una forma innata de componer imágenes, utilizada por todos los seres humanos, que solamente se vuelve visible en el caso de las lenguas de señas por usar estas, a diferencia de las lenguas orales, significantes icónicos. En este caso, las analogías encontradas en este trabajo entre el cine y el discurso en LSU permitirían situar a las reglas del montaje cinematográfico como algo universal de toda la especie. El problema es que para poner a prueba esta afirmación sería necesario demostrar que la existencia de montaje en el discurso de la LSU es el resultado de un proceso espontáneo y no del contacto de las personas sordas con las películas que lo utilicen, para lo que habría que encontrar una comunidad de sordos que hablen una lengua de señas compleja y que a la vez no hayan tenido jamás contacto con ninguna película en la que haya montaje. Dudo que una comunidad así exista. Supongamos, entonces, que ocurre lo contrario, y que no se trata de algo espontáneamente surgido en la LSU sino de una influencia del cine en esta lengua. En este caso: ¿qué estatus concedemos a la transmisión de reglas de montaje desde el cine hacia una lengua natural utilizada por un grupo humano? ¿Cabe hablar de préstamo lingüístico entre un lenguaje (cinematográfico) y una lengua? Si el montaje presente en la LSU es influencia del cine y el montaje cinematográfico tiene que ver con la articulación de planos entre sí, ¿qué sucede con las analogías entre los planos y las EGI presentes en esta lengua? ¿Se deben también a influencias del cine? ¿Las estructuras de gran iconicidad presentes en la LSF y en la LSU son el resultado del contacto de las comunidades sordas con las narraciones cinematográficas?

Como argumento para la primera pregunta, existen varias formas distintas de articular los planos para narrar una historia, aparte de la narración continua que se basa en la regla de los 180°. Las reglas de montaje presentadas en este trabajo, si bien son las más extendidas en el cine mundial, no son las únicas¹⁸; esto permite poner en duda la idea de que el montaje continuo sea parte de algo genéticamente determinado en nuestra especie, porque si fuera así no existirían formas alternativas de organizar narraciones fílmicas. Por otra parte, sin perjuicio de esto, también es cierto que, de todas las formas de montaje posibles, la que terminó consolidándose y siendo aceptada en todo el mundo por la mayoría de los espectadores fue el montaje continuo, lo que podría usarse como argumento a favor de cierta naturalidad de sus reglas.

Más allá de lo que pueda decirse acerca de su origen, la presencia de estas reglas en la LSU permite esbozar un modelo de análisis formal del discurso que las incluya y que a la vez las relacione con las demás unidades identificadas (estructuras de gran iconicidad, planos, léxico), y creo que un punto fuerte de este trabajo es que demuestra su existencia.

Entre los puntos débiles, quizás el más importante sea el de haber reducido el estudio a un análisis de las unidades más básicas, tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista cinematográfico, así como también en la selección de corpus. Queda por profundizar, por ejemplo, el estudio de la presencia en la LSU de las sub-transferencias encontradas por Sallandre (2003) para la LSF, que complejizan la categorización propuesta inicialmente por Cuxac (2000) que aquí tomé como base, además de un estudio exhaustivo, respaldado por un corpus mayor, de los tipos de estructuras de gran iconicidad utilizados por los sordos uruguayos y su correlación con las estructuras utilizadas por los sordos franceses. Como se desprende del análisis presentado en las páginas anteriores, existen algunas estructuras utilizadas por las narradoras en las que no se constatan

¹⁸Para conocer otros tipos de montaje, distintos del continuo, puede consultarse, por ejemplo, a Bordwell y Thompson (1995: 277-287)

las mismas reglas de construcción que las descritas por Cuxac (2000), lo que es un indicio de que podría haber diferencias profundas en ese sentido entre una y otra lengua, que ameritarían un estudio mayor.

Por otra parte, la reducción del *lenguaje cinematográfico* a tres mecanismos básicos orientados al establecimiento de continuidad lógica y espacio-temporal de una narración (efecto Kulechhoff, regla de los 180°, dirección de la mirada), si bien, como mencioné, fue adoptada como una necesidad metodológica de cara al cumplimiento del objetivo principal, que era el de establecer la existencia de analogías entre el discurso en LSU y el cine, presenta el mismo inconveniente de ser demasiado reduccionista. Demostrada la analogía, sería bueno profundizar en la idea de *lenguaje cinematográfico*, reconociendo otras reglas más sutiles y sometiéndolas al mismo tipo de análisis para verificar su existencia o no en el discurso en LSU.

Por último, en relación al corpus, creo que sería bueno también aplicar el mismo tipo de análisis a otras narraciones en LSU, especialmente en relación a otros géneros discursivos, de manera de determinar patrones de uso y de establecer si existen reglas que sean propias de algunos géneros y no de otros, o si se trata de características generales, además de explorar la posibilidad de cruzar este modelo descriptivo con los desarrollados por otros autores.

Capítulo 8: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUROUX, S. (1992). *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da Unicamp.
- BATTISON, R. (1974). Phonological deletion in American Sign Language. En: *Sign Language Studies*, Volume 5, pp. 1-19. Washington: Gallaudet University Press.
- BAUMAN, H. D. L. (2003). Redesigning literature: the cinematic poetics of American Sign Language. En: *Sign Language Studies*, Volume 4, 1, pp. 34-47. Washington: Gallaudet University Press.
- BEHARES, L. E., MONTEGHIRFO, N. y DAVIS, D. (1987). *La lengua de señas uruguaya. Su componente léxico básico*. Montevideo: Instituto Interamericano del Niño.
- BEHARES, L. E., MONTEGHIRFO, N. y RILO, M. (1986). *Cuatro estudios sobre la sociolingüística del lenguaje de señas uruguayo*. Montevideo: Instituto Interamericano del Niño.
- BICKERTON, D. (1981). *Roots of language*. Ann Arbor: Karoma Publishers Inc.
- BONILLA, F. y PELUSO, L. (2010). Hacia un descriptor fonológico para la LSU. En: *Lengua de señas e interpretación*, Número 1, pp. 29-56. Montevideo: TUILSU.
- BORDWELL, D. (1996[1985]). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. (1997[1985]). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995[1979]). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BÜRCH, N. (1973[1969]). *Praxis do cinema*. Lisboa: Estampa.
- CAMERON, D., FRAZER, E., HARVEY, P. RAMPTON, B. y RICHARDSON, K. (1997). Ética, defensa y empoderamiento en la investigación del lenguaje. Versión en español de "Ethics, Advocay and Empowerment in Researching Language". En: COUPLAND, N y JAWORSKI, A. (eds.)

Sociolinguistics. A reader and a coursebook, pp. 145-162. Nueva York: Palgrave. Traducción de Pilar Asencio.

CASELLI, M. C. y VOLTERRA, V. (1990). From Communication to Language in Hearing and Deaf Children. En: VOLTERRA, V. y ERTING, C. J. (eds.) *From Gesture to Language in Hearing and Deaf Children*. Berlín: Springer-Verlag.

CRUZ ALDRETE, M. (2008). *Gramática de la lengua de señas mexicana*. México, D. F.: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

CUXAC, C. (2000). La langue des signes française. Les voies de l'iconicité. En: *Faits de langues*, n°15-16. París: Éditions OPHRYS.

CUXAC, C. y SALLANDRE, M. A. (2007). Iconicity and arbitrariness in French sign language – highly iconic structures, degenerated iconicity and diagrammatic iconicity. En: PIZZUTO, E. PIETRANDREA, P. y SIMONE, R. (eds.) *Verbal and signed languages. Comparing structures, constructs and methodologies*. Berlín: Walter de Gruyter & Co.

DE SAUSSURE, F. (1945[1916]). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

FAUCONNIER, G. (1998[1985]). *Mental spaces*. Cambridge: Cambridge University Press.

FAUCONNIER, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.

FAUCONNIER, G. y TURNER, M. (1996). Blending as a general process of grammar. En: GOLDBERG, A. (ed.) *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

FOJO, A. y MASSONE, M. I. (2012). *Estructuras lingüísticas de la lengua de señas uruguaya*. Montevideo: TUILSU.

FRIEDMANN, L. A. (1975). Space, Time, and Person Reference in American Sign Language. En: *Language*, v. 51, n° 4, pp. 940-961. Nueva York: Linguistic Society of America.

FRISHBERG, N. (1975). Arbitrariness and Iconicity: Historical Change in American Sign Language. En: *Language*, v. 51, n°3, pp. 696-719. Nueva York: Linguistic Society of America.

- FUSELLIER-SOUZA, I. (2004). *Sémiogenèse des langues des signes. Étude de langues des signes émergentes pratiquées par des sourds brésiliens* (Tesis de doctorado). Université Paris VIII, París.
- FUSELLIER-SOUZA, I. (2006). Processus de création et de stabilisation lexicale en langue des signes (LS) à partir d'une approche sémiogénétique. En: *GLOTTOPOLO*, n°7, pp. 72-96.
- GALLAUDET, E. M. (1892[1881]). The Milan Convention. En: *American Annals of the Deaf*, v 26, pp. 1-16.
- GARVIN, P. y MATHIOT, M. (1974). La urbanización del idioma guaraní. Problema de lengua y cultura. En: GARVIN, P. y LASTRA, Y. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. México: UNAM.
- GUBERN, R. (1986). *Historia del cine. Volumen I*. Barcelona: Ediciones de bolsillo.
- KLIMA, E. y BELLUGI, U. (1979). *The signs of language*. Cambridge: Harvard University Press.
- KONIGSBERG, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal Ediciones.
- LIDDELL, S. (2003). *Grammar, gesture and meaning in American Sign Language*. Nueva York: Cambridge University Press.
- LIDDELL, S. y JOHNSON, R. E. (1985). *American sign language: the phonological base*. Washington, D.C.: Gallaudet College.
- LIDDELL, S. y METZGER, M. (1998). Gesture in sign language discourse. En: *Journal of pragmatics*, 30, pp. 657-697.
- LILLO-MARTIN, D. (1991). *Universal grammar and American Sign Language. Setting the null argument parameters*. Nueva York: Springer.
- LODI, A. C. (2004). Uma leitura enunciativa da língua brasileira de sinais: o gênero contos de fadas. En: *D.E.L.T.A.*, 20:2, pp. 281-310. San Pablo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- LODI, A. C. y PELUSO, L. (2015). La experiencia visual de los sordos. Consideraciones políticas, lingüísticas y epistemológicas. En: *PROPOSIÇÕES*, V. 26, N. 3 (78), pp. 59-81. Campinas: Unicamp.
- MARTINET, A. (1984). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos.

- MARTÍNEZ, R. A. y MÓRON USANDIVARAS, M. (2013). El doble mapeo en la lengua de señas argentina: análisis de señas de la comunicación y la cognición. En: *Lengua de señas e interpretación*, n 3, pp. 37-63.
- MASSONE, M. I. (1995). *Consideraciones semióticas y discursivas de la lengua de señas argentina*. Versión digital disponible en <http://www.cultura-sorda.eu>.
- MASSONE, M. I. y MACHADO, E. M. (1994). *Lengua de señas argentina. Análisis y vocabulario bilingüe*. Buenos Aires: EDICIAL.
- MASSONE, M. I. y MARTÍNEZ, R. A. (2012). *Curso de lengua de señas argentina*. Libro digital disponible en <http://www.cultura-sorda.org>
- MEIER, R. P. y LILLO-MARTIN, D. (2013). The points of language. En: *Humana.Mente. Journal of philosophical studies*, v. 24, 151-176.
- METZ, C. (2002[1964]). El cine, ¿lengua o lenguaje? En: METZ, C. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, volumen 1, pp. 57-114. Madrid: Paidós.
- NARVAJA DE ARNOUX, E. y DEL VALLE, J. (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo. En: *Spanish in context 7:1*.
- NEUSTUPNY, Jiri V. (1989). Language purism as a type of language correction. En: JERNUDD, B. y SHAPIRO, M. (eds.) *The politics of language purism*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- OVIEDO, A. (2000). *Un estudio sobre la lengua de señas venezolana*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- OVIEDO, A. (2006). *El congreso de Milán, 1880*. Publicación digital accesible en http://www.cultura-sorda.eu/resources/Congreso_de_Milan.pdf.
- PELUSO, L. (2010). Entre la semántica y la representación: reflexiones en torno a la Lengua de Señas Uruguaya y sus hablantes. En: Torrano, A. y Videira, A. (Comp.) *Representación en Ciencia y Arte*, pp. 175-184. Córdoba: Editorial Brujas.
- PELUSO, L. (2010b). *Sordos y oyentes en un liceo común*. Montevideo: Psicolibros.
- PELUSO, L. (2014). Nueva versión del modelo de descriptor fonológico TRELUSU: matriz segmental-articulatoria, configuración y movimiento. En: *Lengua de señas e interpretación*, n 5, pp. 63-95. Montevideo: TUILSU.

- PELUSO, L. y VAL, S. (2012). Léxico TRELUSU: caracterización, aspectos teórico metodológicos y manual de uso. En: *Lengua de señas e interpretación*, n 3, pp. 31-49. Montevideo: TUILSU.
- PELUSO, L. y VALLARINO, S. (2015). Panorámica general de la educación pública de los sordos en Uruguay a nivel de Primaria. En: *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, n 4. Recuperado de <http://revista.psico.edu.uy>.
- PIMENTA DE CASTRO, N. (2012). *A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais* (Tesis de maestría). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- SACKS, O. (1990). *Seeing voices. A journey into the world of the deaf*. Nueva York: HarperPerennial.
- SALLANDRE, M. A. (2003). *Les unités du discours en Langue des Signes Française. Tentative de catégorisation dans le cadre d'une grammaire de l'iconicité* (Tesis de doctorado). Université Paris VIII, París.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- SANDLER, W. y LILLO-MARTIN, D. (2001). Natural sign languages. En: ARONOFF, M. y REES-MILLER, J. (eds.) *Handbook of Linguistics*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- STOKOE, W. (1960). *Sign language structure: an outline of the visual communication systems of the american deaf*. Nueva York: University of Buffalo.
- STOKOE, W. (1991). Semantic phonology. En: *Sign Language Studies*, Volumen 71, pp. 107-114. Washington DC: Gallaudet University Press.
- STOKOE, W., CASTERLINE, D. y CRONENBERG, C. (1965). *A dictionary of American Sign Language on linguistic principles*. Washington DC: Linkton Press.
- TAUB, S. (2004). *Language from the body. Iconicity and metaphor in American Sign Language*. Nueva York: Cambridge University Press.
- VALLI, C. y LUCAS, C. (2000). *Linguistics of American Sign Language. An introduction*. Washington DC: Clerc Books.

WILCOX, S. (2004). Cognitive iconicity: conceptual spaces, meaning, and gesture in signed languages. En: *Cognitive linguistics*, 15-2, pp. 119-147.

WILCOX, S. y WILCOX, P. P. (2009). The analysis of signed languages. En: HEINE, B. y NARROG, H. (eds.) *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, pp. 739-760. Oxford: Oxford University Press.

8.1 Referencias filmicas

DREYER, C. T. (1928). *La pasión de Juana De Arco*. Francia: Société Générale des Films.

SPIELBERG, S. (1989). *Indiana Jones y la última cruzada*. Estados Unidos: Paramount Pictures.